24me Année Octobre 1937

Cahiers du Sud

POESIE ■ CRITIQUE
■ PHILOSOPHIE ■

SOMMAIRE

CHRONIQUES

NOTES — COMPTES RENDUS



REDACTION ADMINISTRATION : 10, Cours du Vieux Port, MARSEILLE
AGENCE GÉNÉRALE : Librairie JOSÉ CORTI, 11, Rue de Médicis, PARIS
France : Le N° : **6** fr. **Étranger** : **7** fr. **50**

N° 198 24me Année. Octobre 1937.

Cahiers du Sud

Tome XVI. — 2me Semestre 1937

Paysages confidentiels

(Extraits)

Les dieux sont des moments de l'homme.

ALAIN.

I

CONFIDENCE

Je délivre le sang des larmes, je délivre
De l'hiver à jamais un paysage où vivre
Mêlé pieusement aux fontaines qui sont
Le cœur du monde et la durée à l'unisson.
Je vois le monde éclos ainsi qu'une pensée
Immortelle de l'aube à la nuit balancée,
Et qui, toujours la même, est à chaque moment
Un visage nouveau du précieux tourment
D'être! Jardins, rameaux, saisons molles ou vives,
Naissez ingénûment, et vous, ô fugitives
Roses, n'interrogez que l'extrême lueur
En nous qui se prodigue au parfum d'une fleur
Et chante... Mais où donc chantent les graminées,
Les vignes, les sarments aux nouvelles années ?
N'ai-je point entendu, fragile, murmuré,
L'aveu des choses dans une âme aventuré,
Comme le sang rapide, et comme la naissance
D'un dieu qui parlerait en cette confidence?

II

QU'IL APPORTE...

Qu'il apporte les dons lumineux: la pensée
Frêle et forte, au milieu de la nuit amassée
Comme le point du jour et qui tarde à venir...
Qu'il répande les dons vivants du souvenir:
Tout un peuple d'oiseaux, jadis, à l'heure chaude
Des fenaisons les fruits suaves qu'on maraude,
Un verger qui s'endort aux fins d'après-midi
Dans l'émerveillement et le silence ouï
Mieux que le battement des cloches — puis le songe,
Son éclat redouté, son âme qui s'allonge
En nous avec la nuit venue et la forêt
Mouvante où mes démons se parlent en secret.

III

POETIQUE

Mais invisiblement foisonne la pensée
Dans l'azur éclatant, comme l'heure embrasée
Dans la mer à Midi ; mais invisiblement
Ton être se délivre au faîte du moment
Fertile — un sceau divin couronne la journée,
Toute la vie éparse à ta voix ordonnée
Achève de mûrir et de croître ! Sais-tu
Qu'au gré de ton désir les dieux ont revêtu
Soudain la forme nue et sensible (et secrète)
Des palmes des rameaux? Sais-tu que le poète
Est le prompt messager d'un monde à mi-chemin
De la haute Parole et du langage humain?
Ne ferme plus les yeux, ne cesse plus de dire
Que la joie est présence amoureuse, délire
Brandi comme une rose ! Ecoute l'Univers
Qui prélude, invisible, et parle dans les vers :

IV

« Le temps n'est plus d'un monde et du songe immo-
[biles.
Nul astre n'est impérissable. Romps les îles
Dolentes du passé ! Laisse la mort agir
En toi comme l'éclosion de l'avenir...
Ma présence est soumise à ta métamorphose.
Touche aux dieux endormis, et les brise ! Une rose
Cueillie importe plus que la myrrhe et l'encens.
Mon flux vertigineux est frère de ton sang.
Ton humaine chaleur à la mienne s'allie ;
Ta voix est la Durée en moi-même accomplie,
Et ce fleuve où tu viens, quand l'heure a trébuché
Vers l'ombre, ce doux Rhône est mon secret bûcher :
J'y brûle, je m'y vois consumant mes parures
D'étoiles retentissantes, d'étoiles pures!
Lent miroir !... Et toi-même... »

— Et moi, tôt survenu,
Ce fleuve au bord du temps qui coule m'est connu
Mieux qu'une chair aimée, et moins dans son abîme
Que le ciel infini qui propose une Cime
Où tendre !...

« Toi, ne tends qu'au ciel enseveli
Qui parsème ce fleuve inlassable d'oubli. »

V

VITA NOVA

Les astres vigilants au terme des pensées
Sont toutes les raisons de vivre ensemencées.
La nuit coule sur toi muette et sans défaut,
Tu n'entends plus siffler l'aérienne faux;
Les morts longtemps couchés sont un peuple qui lève,
Et soudain tu n'es plus, ô Minute, ni brève,

Ni longue interminablement, et tu n'es plus
Que le don de mûrir aux hommes dévolu...
Regarde au ciel nombreux et dans la vie intense !
L'aube tarde, la nuit s'attarde, un homme pense
Aux jours qu'il a vécus, au douloureux passé
Qu'il découvre, qu'il voit comme un or amassé
Dont l'éclat rend vivace et chaude la mémoire !
Il sait ! Le monde en lui consume son grimoire,
L'heure immense paraît un être éblouissant
Jailli de l'Origine amoureuse, et le sang,
Le sang nouveau lui parle ainsi que la rosée,
La terre à sa fatigue est toute proposée :
Il sommeille à présent, sourit, ferme les yeux,
Touche au sein de la vie et corrige les dieux.

Gilbert TROLLIET.

Contes Haïtiens

INITIATION

Un nègre parle :

— « Au soleil revient tout ce qui est visible. Chacune de nos actions s'adresse au soleil. Si un homme marche à travers une ville, il marche vers le soleil ; s'il porte un fardeau, il le porte au soleil. A la lune revient tout ce qui est caché. Elle nous attire, elle est la halte de chaque âme qui vient au monde ou qui l'abandonne. Le Grand Maître porte l'univers comme une bague au doigt. Cette bague enchâsse le soleil et la lune, la mer et la terre, comme des pierres magiques, qui doivent leurs vertus à la Lumière sans ombre et les communiquent aux initiés lorsqu'ils posent sur elles leurs lèvres. Eux-mêmes deviennent alors des pierres pleines de vertus que les hommes peuvent toucher à leur tour afin d'être purifiés. Si le monde visible revient à l'initié comme il revient au soleil, l'initié détient le secret qui rend invulnérable; s'il attire, comme la lune, le monde caché, alors il est voyant ou meneur d'hommes.

L'air qui est notre haleine purifie nos propres sens ou ceux d'un autre homme. S'il est dirigé sur lui, il délivre de l'aveuglement et de la surdité et cette guérison nous permet d'entrer dans un monde nouveau que nous prenons tout d'abord pour une vision mais qui, en vérité, n'est que le monde réel dont nous avions perdu l'habitude. Tout y est à sa place, rien ne nous contraint, rien ne nous tend des pièges. Le rocher se tient à nos côtés comme un frère aîné et, dans les arbustes et les plantes, nous reconnaissons les sœurs de notre âme. La route sollicite notre attention par la valeur musicale de ses courbes et de ses pentes. Le paysage tout entier vient à notre rencontre, comme

s'il voulait nous épargner la peine d'aller à lui. Notre âme tressaille et se réjouit. Même notre vie organique renaît à sa réalité oublie son angoisse et accomplit sa tâche avec allégresse.

« Mais les choses que nous rencontrons nous apprennent également qu'elles ne sont pas définitives: un mur peut renfermer une chute d'eau; un dessus de table un paysage du nord où roulent des vagues de cristal. Un taureau fonce sur nous les cornes baissées mais se change soudain en trois arbustes de jasmin. Ceux qui ont coutume de vivre dans ce monde peuvent se rendre invisibles et se transporter dans des pays lointains ou dans des temps reculés.

« Cédant à son beau-père, ma sœur se maria à l'église. Après la cérémonie, les jeunes époux se rendirent à la maison qu'ils avaient soigneusement aménagée. Mais ils ne parvinrent pas à la retrouver. A la place même où ils auraient dû la voir, un palais mauve avait surgi. Dans le patio, des groupes d'espagnols se tenaient indolemment autour d'une fontaine en faïence verte et bleue et un indien accroupi, sans doute un esclave, lavait la mosaïque du parquet. Ma sœur et son mari se prirent la main et, au même instant, le palais disparut. Ils se retrouvèrent au seuil de leur logis. Plus tard, ils se renseignèrent et apprirent que, il y a environ deux siècles, à l'époque où notre île était encore une possession espagnole, le palais du vice-roi s'élevait précisément à cet endroit.

« Et, maintenant, je me demande ce qui serait arrivé s'ils avaient fait confiance au simple témoignage de leurs yeux. Ne seraient-ils pas entrés dans ce palais et n'y auraient-ils pas vécu de la vie des Espagnols du XVIII[e] siècle? A nos yeux cependant, ils auraient été absents et se seraient tenus parmi nous comme des hommes invisibles. Nos murs, ils auraient été des jardins ; ils s'y seraient promenés et les arbres auraient été les sources où nous allons puiser l'eau chaque jour.

« Après nos premiers pas, il est difficile de nous maintenir dans le monde réel. Au moindre doute, il s'écroule. Notre intelligence est toujours prête à le trahir. Peu d'hommes ont su vivre en ce monde ne fût-ce que quelques instants. Mais ceux qui l'ont connu une fois, ne pourront jamais plus le perdre.

« Le Maître de l'air est le bien-aimé parmi les Esprits du Grand Maître. Aussi est-il amèrement haï par tous les mauvais esprits de l'irréalité : ils souillent de maladie l'air, son élément, et jettent leurs ensorcellements sur ses serviteurs.

« Si je voulais faire mienne l'idée occidentale, selon laquelle « tout ce qui est, est pondérable », je dirais que le monde dans sa totalité pèse le poids d'un duvet de colibri. Et si « chaque chose a sa valeur propre », alors le total de ces valeurs, le monde, est digne du souffle imperceptible qui soulève le duvet du colibri et suffit à le faire tourbillonner.

« Aussi un enfant peut-il porter le monde et le gouverner sur un mince filet d'eau parmi les récifs et les gouffres — sans aucun écueil, sans que rien ne se perde, il va, et pourtant le naufrage aurait semblé inévitable.

« La mer est par excellence la source de toute guérison, car elle repose sous le ciel, elle voit le ciel, elle le touche, et elle possède, outre sa propre vertu, celle de l'air, du soleil et de la lune.

« Mais tout fait défaut à celui dont les constellations n'éclairent pas l'œuvre. C'est à cette fontaine de lumière que les pierres vivantes s'abreuvent. Leur feu froid renouvelle la création, de battement en battement de cœur, chaque fois qu'une vague se brise sur la grève.

« A l'aube, c'est toujours un nouveau soleil qui se lève, mais la voix de la mer comme la voix des torrents de montagne dit l'unité de la vie et de la mort. C'est là le secret de notre race qu'elle appelle Eternité et qu'elle a toujours figuré par l'image d'une croix. Les constellations pénètrent de leurs rayons l'univers et le réveillent perpétuellement d'une mort ininterrompue.

« Nul ne peut s'approcher de l'univers et se donner à lui en le touchant de ses lèvres tant que le sens de la nuit ne lui a pas été révélé. »

Hendrik CRAMER.

LE CHANT

A Monny de Boully.

Dans le port de Cap-Haïtien, deux goëlettes de quatre tonneaux chacune attendaient le suroît, un vent de terre qui se lève le soir pendant la saison sèche. Les deux voiliers appareillaient à destination de Point Diseau, dans l'Ile de la Tortue. Une trentaine de nègres et de négresses, marchands de quatre saisons pour la plupart, se trouvaient à bord. Pendant le démarrage, un employé des services du port communiqua aux patrons des voiliers un radiogramme signalant un cyclone et leur rappela qu'il était interdit de charger plus de deux passagers par tonneau. Quatorze voyageurs se virent donc forcés de retourner à terre; ils ne partiraient que le lendemain. L'un des voiliers gagna le large; l'autre attendit que l'employé eût tourné les talons pour reprendre les voyageurs déçus. A quelques lieues de la côte, une bourrasque fit chavirer le bateau qui sombra sous le poids de sa cargaison humaine.

Un matelot, qui put gagner la côte à la nage, apporta la nouvelle du désastre. Le canot de sauvetage avec son personnel de nègres fut dépêché vers l'épave. On repêcha les cadavres, par trois ou quatre, étroitement accrochés l'un à l'autre. Le patron avait les bras écartés comme si, mort, il n'avait pas cessé de nager. Tous les corps étaient horriblement déchiquetés par les requins. D'une négresse, on ne retrouva plus que la tête, épargnée grâce aux boucles d'oreilles, — talismans. Aux endroits moins profonds, l'équipe de sauvetage se servit du grappin ; les crabes et les langoustes restaient agrippés aux noyés.

Après de longues heures, il fut décidé de suspendre les recherches jusqu'au lever du soleil. Personne ne songeait plus à la possibilité d'un sauvetage. On aurait peut-être retrouvé d'autres naufragés, mais il paraissait certain que, sauf le matelot revenu à la nage, tous avaient péri.

A pusieurs reprises, l'équipe avait interrompu le travail pour prêter l'oreille à une rumeur que les coups de vent semblaient apporter par intermittence et qui

faisait penser à un chant lointain. Un vapeur hollandais était en rade. Le chant venait-il de là ? De retour au port, en passant près du vapeur, le patron du canot fit stopper le moteur. Pendant que le canot perdait de sa vitesse, dans un silence profond, on put entendre le chant qui venait du large, tantôt fort, tantôt faible jusqu'à n'être qu'un souffle dans la respiration de l'espace.

Le canot de sauvetage retourna en mer et une demi-heure plus tard retrouva les lieux où le cyclone avait sévi. Etait-ce un enfant qui appelait et appelait encore, au loin ? Parfois, la voix perdait toute apparence humaine. Balayant la mer de son projecteur, le canot avançait lentement. Le vent ayant brusquement tourné, la rumeur se fit toute proche.

— « Regarde ! Regarde ! » criaient les nègres, qui, pris de terreur, se jetèrent au fond du canot.

Une femme était assise sur la mer, les paumes à plat pour se maintenir en équilibre et, de sa bouche large ouverte, montait un hymne à la gloire de l'esprit qui la possédait. Aussi évident que la femme, le chant s'élevait comme une colonne sur les eaux.

Aidé par son second, le patron souleva la femme assis et l'embarqua. Elle ne paraissait pas comprendre ce qui se passait. Etrangère à tout, elle continua à chanter.

A Cap-Haïtien, on la transporta dans la maison d'un pilote nommé Prophète. Trois jours durant, elle resta dans la même attitude et chanta. Après quoi, elle se leva, quitta la maison et partit pour Point Diseau.

LE VAGABOND

Rue des Miracles, à Port-au-Prince, il y avait un internat de garçons. Un soir, le directeur réunit tous les élèves. Il leur défendit expressément de quitter leurs lits entre minuit et une heure. Depuis un certain temps, chaque nuit, une voiture sans cheval passait par la rue.

— « Voir une telle chose pourrait bien vous coûter l'âme, » conclut le directeur.

Deux élèves décidèrent d'enfreindre la consigne.

Vers minuit, ils se glissèrent dans un couloir dont les fenêtres donnaient sur la Rue des Miracles et ouvrirent un volet. Mais quand effectivement ils entendirent le bruit des roues qui approchait, l'un des deux enfants prit peur et retourna dans son lit. De là, il se rendit compte distinctement que la voiture tournait le coin, s'engageait dans la rue et longeait le mur de l'internat ; les roues crissaient sur le gravier, mais de l'attelage pas le moindre bruit. Après le passage de la voiture, quand, dans le silence de la nuit, ne bruissait plus que son propre sang, le jeune garçon se redressa pour attendre son camarade. Des minutes, des quarts-d'heure, des heures s'écroulèrent... A la première clarté du jour, il vit que le lit d'à-côté était vide.

On chercha dans tout le bâtiment. Dans le couloir d'en haut, rien qu'un volet à peine entr'ouvert. L'enfant n'avait-il pas été emporté par la voiture dans sa course incompréhensible ?

Un prêtre vaudou, consulté, déclara que l'enfant était encore en vie et se trouvait actuellement sous le grand mapou de Léogane.

Le même jour, élèves et maîtres se mirent en route. A l'endroit indiqué par le prêtre vaudou, une étrange déception les attendait. Entre les racines puissantes de l'arbre sacré, gisait un vieux vagabond sourd-muet et mourant de misère. Pourtant, ce vagabond, tous le reconnurent.

L'ORDALIE

Les trois gendarmes nègres de Pestel obéissaient au caporal Eugénio Polydore. Un jour de marché, celui-ci fit la connaissance d'une négresse des environs et tenta d'obtenir ses faveurs. La femme s'y refusa en objecta qu'elle était mariée. Polydore fit arrêter le mari et, se glissant la nuit dans sa hutte, prit la femme de force.

Dans la région, la réputation du caporal était déplorable. On porta plainte. Le chef de la gendarmerie se rendit sur les lieux pour éclaircir l'affaire. Polydore dut s'expliquer mais parvint à justifier sa conduite.

Ruminant une vengeance, le mari bafoué alla chez

un prêtre vaudou, lui raconta ce qui s'était passé et sollicita son aide.

— « Nous verrons et nous entendrons ! » répondit le prêtre.

Il se plaça aussitôt devant l'autel, avec un enfant à sa gauche et un autre à sa droite. Le jugement commença et fut chanté comme un récitatif. L'un des enfants représentait l'innocence de Polydore, l'autre celle du mari. Les esprits protecteurs des deux adversaires leur inspiraient les réponses aux questions que posait le prêtre, lui-même possédé par l'esprit du temple. Tout-à-coup, l'innocence de Polydore chancela. Elle s'écroula dans un cri d'épouvante.

Alors, le prêtre s'adressa au mari, qui avait assisté à ce jugement en témoin silencieux :

— « Relève-la ! »

Celui-ci étendit les bras, présenta ses paumes à l'autel et répondit, la tête rejetée en arrière comme pour proférer une malédiction :

— « Que les chiens relèvent Eugénio Polydore ! »

Il fallait appliquer un châtiment. Le prêtre chargea le mari de se procurer un gros clou et une pelotte de ficelle.

Les gros clous étaient rares à Pestel. L'homme se vit obligé de prendre une barque et de ramer jusqu'à la carcasse d'un vieux bateau pour en arracher un.

Tout en récitant des hymnes, le prêtre enroula la ficelle autour du gros clou. L'opération une fois terminée, il se fit apporter une mesure de tafia, en versa d'abord quelques gouttes par terre et but ensuite longuement.

— « Derrière ta maison se trouve un grand orme sans une seule feuille morte, » dit le prêtre. « Tu prendras la grosse pierre qui est au pied de l'orme. Avec cette pierre, tu enfonceras ce clou ainsi préparé dans le tronc de l'arbre. Tu frapperas trois fois. »

Avant de remettre le clou, le prêtre but de nouveau du tafia et demanda :

— « Que veux-tu qu'il arrive à Polydore ? Qu'il meure ou qu'il perde la raison ? »

De longues minutes s'écoulèrent, pendant que réfléchissait le mari bafoué et que le prêtre chantait.

— « Si les habitants de Pestel ne l'achèvent pas

comme une bête enragée, mais lui font la grâce de le livrer pieds et poings liés à l'asile — ce sera seulement parce que la figure de Polydore rappellera encore celle d'un être humain ! » Telle fut la réponse.

— « Bien ! dit le prêtre. « Alors tu ne frapperas pas fort les trois coups. Tu les frapperas doucement. Et à chaque coup, tu diras : Eugénio Polydore ! Si celui qui a tort, c'est moi — que je perde la raison. Mais si c'est toi qui as tort — que tu la perdes toi-même ».

De retour chez lui, l'homme suivit les instructions du prêtre. Pendant la nuit, il se réveilla. Il sortit de sa hutte et vit que le feuillage de l'orme se desséchait. A l'aube, l'arbre était nu et ses feuilles mortes, jonchaient le sol.

L'homme sella sa mule pour se rendre en ville et raconter ce fait extraordinaire. A peine arrivé, il entendit un grand tumulte et vit un attroupement: on essayait de maîtriser un homme devenu subitement fou furieux.

Se frayant un passage à travers la foule, il aida lui-même à ligoter le caporal Eugénio Polydore.

LE GENDARME

A Claude Sernet.

Petite ville suffocante entre deux montagnes, coincée par l'océan, maltraitée par des raz-de-marée et des tremblements de terre, Cap-Haïtien est fait de rues étroites où des masures surpeuplées coudoient des palais du XVIIIe siècle, tombés en ruines, ensevelis sous la verdure et les fleurs. Une cathédrale sans toit avec un clocher en délire, un club de mulâtres avec son jardin carré où l'on écartelait jadis les esclaves marrons, le marché comme un tapis de mouches, et tout cela décoloré comme de la lavande, pâli comme de la cendre. Seules les voix humaines troublent le silence, car les gens vont nu-pieds et les charges sont transportées à dos d'âne.

Durant la plus grande partie de la journée et de l'année, la baie s'étend calme et bleue sous une brise tropicale si faible qu'elle atteint à peine le feuillage étagé de la côte. Sur des récifs à fleur d'eau, à mi-

chemin de l'horizon, avancent (sans bruit à cette distance) des lames longues et blanches qui ensuite refluent dans l'azur immense comme une idée revenant éternellement sur elle-même.

Une nuit, vers une heure, tandis qu'il faisait sa ronde habituelle, le gendarme Uldéric aperçut une femme blanche debout sur le faîte d'un toit. Elle était entièrement vêtue de blanc et tenait à la main un bouquet de fleurs blanches. Uldéric marcha droit sur la maison. Subitement il dut faire un bond de côté : l'apparition venait de lui jeter son voile. Il la mit en joue et tira. Elle poussa un cri, sauta dans le vide et, comme un grand oiseau, survola plusieurs quartiers de la ville avant de disparaître.

L'AMOUR

Pour Agatha.

Une jeune femme, qui vivait seule, descendit à la mer et acheta deux poissons. Sur le chemin du retour, son regard croisa celui d'un inconnu. Elle s'arrêta et lui dit :

— « Autrefois, j'avais un camarade de jeu. »

— « Ça ne m'étonne pas ! » répondit l'homme en souriant.

— Mais à présent, je n'ai plus personne. »

— « Moi non plus ! »

— « Viens alors avec moi. Nous mangerons les poissons ensemble. »

Ils se dirigèrent vers la maison de la femme. A leur passage, les gens se demandaient : « Qui sont ces deux-là ? »

Après le repas, l'homme se leva.

— « J'ai encore du travail », dit-il. « Et merci beaucoup ! »

— « Pars donc ! Et adieu ! »

Il partit à son travail. Le soir venu, il se rendit à la mer, s'assit sur une barque renversée dans le sable et réfléchit. Plus tard, il retourna en ville et se mit à la recherche d'un gîte. Pourtant, il n'avait pas sommeil et ne trouva rien qui lui plût.

Il errait ainsi au hasard des rues, dans la nuit. Fina-

lement, il s'étendit sur le perron d'une maison inhabitée. Le passé n'avait plus prise sur lui car il était fatigué. Mais un chant qui venait de l'intérieur de la maison le tint éveillé. Il ne se demandait pas si c'était la voix d'un homme ou celle d'une femme. La voix passait du grave au sourd, de la plainte à la colère et s'éteignait parfois comme un soupir. Et toujours les mêmes mots :

« Je ne sais dire cette parole,
Cette parole, je ne sais la dire. »
« Je ne sais dire cette parole,
Cette parole, je ne sais la dire. »
« Je ne sais dire cette parole,
Cette parole, je ne sais la dire. »
« Je ne sais dire...

LA DETTE

Misna était sacristain et Jarina, sa femme, marchande de salaisons. Elle employait du personnel, entr' autres une fillette âgée à peine de huit ans qu'une parente lui avait confiée. Un jour, la fillette tomba malade, et la marchande, apparemment absorbée par ses affaires, la laissait dépérir. Une voisine alarma la maman qui reprit son enfant et l'emporta dans ses bras chez un prêtre vaudou.

Une aspersion magique ranima la fillette. Le prêtre lui suspendit un talisman autour du cou et la guérison ne tarda pas. Cependant, le village soupçonnait Jarina d'avoir voulu, pour des raisons obscures, la mort de l'enfant.

Une nuit, Misna entendit sa femme se lever et se glisser hors de la maison. Il la suivit et fut témoin d'une scène étrange qui se déroulait au fond du jardin, sous le figuier maudit. Jarina, toute nue, se tenait agenouillée et versait ses larmes les plus hypocrites. Elle paraissait se disculper et promettre de payer une dette à condition qu'un délai lui fût accordé. L'interlocuteur, que Misna ne pouvait pas voir et dont la voix désagréable sortait de l'arbre, accablait Jarina de reproches. La traitant de malhonnête femme et de voleuse, il exigeait l'exécution ponctuelle du sacrifice convenu.

Maintenant, Misna en savait assez. Il retourna dans son lit mais se garda bien de souffler mot, car il avait peur de sa femme.

En vain, celle-ci chercha partout une autre fillette. Le village se méfiait et allait même ailleurs s'approvisionner de salaisons.

Voilà qu'un soir, pendant la soupe, un bâton posé derrière la porte se dressa subitement et se mit à pirouetter en l'air. Les époux n'avaient pas encore eu le temps de se ressaisir que tous les objets sortaient de leur repos habituel. Les couteaux, les fourchettes, les verres, les morceaux de pain, les gants blancs du sacristain, les chaussures de Jurina, le fusil de chasse, tout se mit à voltiger à travers la pièce en heurtant les murs dont le plâtre se lézardait et tombait sur le plancher. Comme une grande jarre était venue s'abattre sur le seuil de la porte, Misna et Jarina s'enfuirent par la fenêtre. Leur visage était en sang.

Durant quelques jours, ils trouvèrent asile à l'église et ne s'écartèrent guère de l'autel. Le curé les surprit. Il paraissait avoir oublié les bons services de Misna, pour ne se souvenir que de l'impiété de Jarina. Il les chassa comme des voleurs.

Les époux décidèrent de quitter le village et d'aller se mettre sous la protection d'un prêtre vaudou des environs. Tard dans la soirée, ils arrivèrent au temple. Le prêtre leur offrit une chambre et se retira. Mais à peine avait-il tourné le dos, qu'éclata un vacarme de coups et de cris. — « Sont-ils en train de se chamailler, ces deux là ? » Au même instant, le prêtre vit la porte s'ouvrir et deux albinos, d'une tête plus grands qu'un homme ordinaire, les manches retroussées et brandissant des gourdins, franchirent le seuil. Les deux albinos sortirent de la maison en silence et s'éloignèrent sans se détourner.

Le lendemain, le prêtre déclara à ses hôtes qu'il n'était pas en son pouvoir de les secourir.

Après de longs mois de tribulations, Misna et Jarina moururent misérablement, quelque part sur les grandes routes.

LE CABRI

Dans le Canal du Vent, la tempête avait démâté une goëlette. Les occupants essayèrent de se sauver à la rame. Le canot de sauvetage de Port-de-Paix vint à leur secours. Il prit à bord les voyageurs exténués mais, au lieu de revenir au port, mit le cap sur la côte afin que les pauvres rescapés touchassent terre au plus tôt.

Le ruisseau limpide qui dévalait du flanc de la montagne se jetait dans un petit étang sur la plage, à l'ombre des palmiers. Chacun enleva ses vêtements trempés, prit un bain d'eau douce et respira longuement l'azur.

Le patron du canot était un nègre d'une quarantaine d'années, intelligent et flegmatique.

— « Il n'est pas recommandable de passer la soirée en ce lieu, » dit-il, d'un air préoccupé. « Ici-même, aborda jadis un pêcheur du village de Jean Rabel. Il devait réparer une avarie. Au crépuscule, n'y voyant plus, il décida d'attendre la pleine lune pour terminer sa besogne. Un bêlement de cabri retentit de derrière le rocher vert que vous voyez là. Le pêcheur se dit qu'une chaumière ne devait pas être loin et il se mit à grimper.

Un cabri surgit parmi les pierres. L'animal fixa un instant l'homme et, comme pour lui indiquer le chemin, prit les devants sur la pente. Entre temps, la nuit était tombée; le pêcheur s'égara. Dans l'espoir d'arriver quand même par se retrouver quelque part, il continua à grimper à la suite du cabri qui s'enfonçait de plus en plus dans la montagne, en s'arrêtant de temps à autre comme pour se laisser rejoindre. La lune s'était levée. « Je pourrai peut-être voir la mer d'un peu plus haut », se dit-il. Mais le cabri se mit à descendre.

— « Hé ! » fit l'homme.

Ses jambes étaient lourdes. Elles l'entraînèrent. Au fond d'un ravin, il dut se frayer un passage à travers des lianes. Tout en avançant ainsi, péniblement, il découvrit une rivière. Elle était à sec. Son lit devait conduire à la mer. Il s'appliqua donc à le suivre. Le cabri bêlait. « Viens ! Viens ! » appela l'homme. Mais l'ani-

mal n'écoutait pas. « Viens ! Viens donc ! » appela l'homme de nouveau. Le cabri sans bouger, sans bêler fixait l'homme, puis se détournant, gravit le bord escarpé de la rivière et s'arrêta dans le clair de lune. D'en haut, il jeta de nouveau un regard. L'homme grimpa à son tour. La découverte d'une piste qui le guiderait jusqu'à la mer, cela lui redonnait courage.

Le cabri avançait toujours et, à quelques pas, lhomme suivait. Ils gravissaient les sommets par une pente et les redescendaient par l'autre. A certains moments, l'homme grognait : « Non, plus un pas ! » et baissait la tête. Le cabri sautait de roc en roc et attendait patiemment que l'autre, en rampant eût franchi la même distance. Tout-à-coup, l'homme aperçut le soleil. Il se laissa tomber en avant. Un instant plus tard, il se redressait sur les genoux, arrachait du sol tout ce qui s'offrait à ses mains et le lançait dans la direction du cabri. Celui-ci avait trouvé de l'herbe et ne prêtait aucune attention à cet accès de colère.

L'homme s'arrêta net:

— « Si je l'assomme, je serai seul ! »

Les yeux levés, il remercia le ciel. Le cabri était de nouveau loin. Trébuchant et titubant, l'homme, dans la crainte de perdre de vue l'animal, le suivit. A la nuit, il s'affaissa et ne parvint plus à se relever.

Trois jours après, un charbonnier le découvrit. Il respirait encore.

Hendrik Cramer.

(*Traduit du hollandais par Monny de Boully.*)

Le Poète et le Schizophrene

LA CONSCIENCE HONTEUSE DU POÈTE

« *Il vaut encore mieux ajouter foi aux fables sur les dieux que d'être asservi à la fatalité des physiciens.* »

EPICURE.

En l'année 35, paraissait une petite brochure intitulée: « Procès Intellectuel de l'Art » (1), dûe à un très jeune écrivain : Roger Caillois, qui y instituait à l'étonnement de plusieurs, avec audace, les « bases d'une condamnation de l'art pur. » Il y faisait contre l'art, et particulièrement contre la poésie un réquisitoire soutenu et agressif, suivi d'un appel à la peine capitale, sans la moindre circonstance atténuante. Bien qu'il refusât à la poésie une « énergie spécifique », une essence propre, et la réduisit à ses « éléments constitutifs », seuls accessibles à l'observation scientifique, il lui accordait par contre des défauts « spécifiques », et des péchés qui ne sont propres qu'à elle, soit : la complaisance de l'artiste envers sa conscience, la « flatterie à soi-même par un proche détour », l'inutile « exaltation d'une condition structurelle de l'existence ». Il ressortait donc de son analyse — et bien *malgré* son analyse — que quelque chose demeurait néanmoins en l'art de spécifique », d'irréductible, et c'était son aptitude « à assoupir au profit de quelque rumination d'impressions et de souvenirs l'impératif de connaissance de l'esprit », son étrange refus à toute « rigueur », sa vertu de produire un effet « physiologique » et non purement intellectuel. Bref, la seule

(1) *Cahiers du Sud.*

spécificité, la seule irréductibilité que M. Caillois consentait à l'art, c'était sa faculté d'agacer le philosophe. Malheureusement, M. Caillois n'a pas jugé bon de nous faire part de cette conclusion en termes clairs ; elle se dégage de son analyse, plus qu'il ne la dégage.

M. Caillois partait de l'affirmation éthique du monde (qu'il suppose être pleinement d'accord avec les données immédiates du réel) et se demandait : « c'est là au fond qu'est la question : *la réalité rugueuse est toujours à étreindre*. Mais au sortir de l'éclat des poésies, se résignera-t-on à l'ardente médiocrité nécessaire ? On sait d'avance que le résultat sera mince. On aura du moins satisfait à la simple rigueur ». La « rigueur » consiste en ceci : ne pas prendre, à l'exemple du poète, l'expression de ses désirs pour celle de la réalité profonde. Il semblait qu'il n'entrât dans ces propos que la seule considération de l'*efficace* clef de voûte de la science politique: M. Caillois se charge de nous détromper. Il fait sienne, par ailleurs, cette pensée d'un vieux schizophrène (66 ans), qu'il épingle en épigraphe à un de ses chapitres : « Voyez ces roses, ma femme les aurait trouvées belles ; pour moi, c'est un amas de feuilles, de pétales, d'épines et de tiges ».

M. Caillois conclut : « La crise de littérature entre dans sa phase critique. C'est aussi souhaiter que cette crise soit irréparable.

Ce serait une grave erreur que de prendre M. Caillois pour un dilletante qui nous veut intéresser à sa position, à son sentiment *personnel* vis-à-vis de la poésie; rien n'est moins personnel que son attitude ; et je n'ai pas de peine à le croire lorsqu'il nous avoue que personnellement, tout au contraire, il aime la poésie; mais c'est là, de son avis, une infirmité, un mirage qu'il nous faut délibérément sacrifier, le songe d'une nuit d'été qui ne le touche qu'à ses « heures de faiblesse ». C'est là que siège, par ailleurs, le véritable intérêt de la question. Il est, selon M. Caillois, quelque chose de plus haut, de plus exigeant, qui nous commande de souhaiter la mort de la poésie. Il croit obéir aux « nouveaux modes de pensée exigés par le développement des sciences physiques : en quoi il se trompe; mais il est également persuadé qu'il n'en veut à la poésie que pour autant qu'elle s'oppose à l'« im-

pératif de connaissance de l'esprit » ; en quoi, par contre, il a pleinement raison. Il faut rendre aussi à M. Caillois cette justice qu'il est le premier à prendre conscience que la solution qu'il nous propose est une *solution désespérée.* Il n'est pas dupe du « réel rugueux à étreindre » auxquels il essaie d'ordonner nos fins. Et cependant s'il persiste à préférer les « minces » résultats qu'obtiendra, d'après lui, la « rigueur », aux résultats non moins « minces » auxquels nous mène « l'éclat des poésies », cela ne peut être pour rien. Il y va de quelque chose de beaucoup plus important certes, que la « rigueur ». On ne part pas en guerre si cruellement armé rien que pour défendre la « médiocrité nécessaire » et fut-elle « ardente ».

Les arguments de M. Caillois sont hardis, astucieux, frappés, violents, mais on sent que ces arguments pèsent peu, qu'ils pourraient selon l'individu et l'époque, changer du tout au tout, sans que fut froissée le moins du monde la pensée, la poussée qui les met en avant. Et cette pensée a surtout ceci d'excellent à nos yeux : *elle n'est pas nouvelle;* elle a été maintes fois soutenue avec brio; elle a pris naissance en un temps où la Physique contemporaine n'existait pas encore, où la Physique tout court, était encore à ses balbutiements; on ne saurait donc l'imputer « aux nouveaux modes de pensée exigés par le développement des sciences physiques ». Vieille et fière pensée qui nous vient d'une époque où l'« impératif de connaissance de l'esprit » venait, pour la première fois, d'être établi solidement; d'une époque qui, à l'instar de la nôtre, traversait une crise de démocratie; d'une époque, enfin qui, sortant des langes du mythe, imposa à tous les âges à venir les droits et les imprescriptibles exigences de la raison. Une raison non pas physicienne, comme le pense M. Caillois, mais une raison éthique.

En effet, dans le X[e] livre de sa République, ce fut Platon qui, le premier, ouvrit « le procès intellectuel de l'art » et particulièrement celui de la Poésie. Il est le premier à avoir refusé au poète l'accès aux dignités de l'intellect. Certes, il prend encore le poète pour un être dangereux, subversif et immoral là où M. Caillois feint de ne voir qu'un jouisseur et un exalté. Mais tout comme M. Caillois le fait à présent, Platon reproche au poète — et presque dans les mêmes termes! —

« la *complaisance* qu'il a pour la partie insensée de notre âme » (cf.: « l'inutile exaltation d'une condition structurelle d'existence ») le goût des passions » que les poètes *flattent* et s'étudient à satisfaire », leur habileté à ne « composer que des ouvrages sans valeur si on les rapproche de la vérité » et aussi de n'avoir d'autre but que le « plaisir » et de rester « très éloignés de la sagesse ».

Si la « rigueur » était de mise, on serait en droit de demander à quoi rime tant chez Platon que chez M. Caillois, ce *mélange* de deux sortes de griefs dont les uns ont trait à la pure connaissance et les autres à la pure éthique. Qu'importe demanderions-nous à l'indifférente vérité que les poètes soient des jouisseurs et des flatteurs et qu'importe à l'éthique que les passions mauvaises du poète soient plus ou moins proches de l'image de la vérité ? Il ne semble pas, aussi épris de « rigueur » qu'il soit, que M. Caillois ait senti cette pénible contradiction; mais il est évident par contre, que Platon l'a sentie et qu'il a tout mis en œuvre pour la résoudre. Je ne crois pas, pour ma part, qu'il ait réussi; mais ce qui demeure important, c'est qu'il a vu qu'il *fallait réussir;* que sans cela le philosophe pouvait passer aux yeux des gens avertis justement pour quelqu'un qui prend l'expression de ses désirs pour ceux de la réalité profonde. C'est pour éviter ce danger que les griefs exprimés par Platon, et que nous avons cités, sont fonction chez lui d'une théorie de l'art défini comme « imitation » de l'objet extramenta et — en même temps — comme imitation des passions de l'âme. Cette théorie, dont on connait la fortune, devait — sous peine de nullité et pis encore ! — justifier de l'emploi *simultané* des critères de la connaissance et de ceux de l'éthique. A cela, la dialectique allait être d'un inappréciable secours.

Bien que parti en guerre contre la poésie, Platon commence par l'art du peintre à qui, on le sait, jamais il ne songea à refuser une place dans sa République ; mais cette intervention était *dialectiquement* nécessaire. Il fallait démontrer que le poète était éloigné de *trois degrés de la vérité* et cette démonstration n'était possible que sur l'art du peintre dont la toile imite des « objets » qui étaient censés à leur tour, d'imiter l'Idée. Ceci établi, Platon obtient le consentement de Glaucon

sur la proposition qu'il avance, à savoir que la partie de l'âme qui se rapporte à la mesure et au calcul est *meilleure* que la faculté opposée, et s'empresse d'inférer que celle-ci est éloignée de plusieurs degrés de la *sagesse*. Mais le poète n'imite-t-il pas tout comme le peintre ? (bien qu'il imite des passions et non des objets !) Sans doute ! Profitant de la confusion créée entre la vérité et la sagesse, Platon ne se croit plus tenu de nous prouver que la poésie est éloignée de trois degrés de la vérité — ce qui serait indémontrable ! — mais il s'attarde par contre à nous prouver qu'elle est éloignée de plusieurs degrés de la sagesse. Le pas une fois franchi, cette partie « inférieure » de l'âme (par rapport à la mesure et au calcul) se transforme soudain en partie « frivole », en partie « insensée », en « plaisir », et le poète se trouve tout-à-coup « remuer la partie *mauvaise* de l'âme ». Ainsi, par cette habileté dialectique, le peintre *faussant la vérité de l'objet* se trouve remuer la partie mauvaise de l'âme — avec laquelle son art n'a aucun rapport — et le poète remuant la partie mauvaise de l'âme se trouve avoir *faussé la vérité*, bien qu'en réalité son art n'eût de rapport qu'avec la « sagesse ». Le résultat obtenu — l'accord empressé de Glaucon et de milliers de générations à venir — on fait rentrer le peintre dans l'ombre et on l'accueille dans la République bien qu'ayant remué, pour le besoin de la cause, la partie mauvaise de l'âme, mais on maintient le veto opposé à la poésie en tant que s'éloignant — par l'imitation des passions (quoi que cette imitation fut *vraie*, de choses *vraies*) de trois degrés de la vérité. Art merveilleux que la dialectique ! Quand rien ne va plus, il reste tout de même le recours à l'argument *moral*. Imiter les passions dit Platon, c'est les encourager; or, les passions représentent la partie insensée de l'âme; encourager ces passions équivaut donc à violer « la loi et la raison »; mais la loi et la raison sont le fondement de la cité et de la religion; voilà pourquoi une bonne république ne saurait tolérer en son sein la « muse voluptueuse ». Quand le poète, essayant d'imiter l'objet vise faux, on le rabroue au nom de la « connaissance » ; mais qu'il touche juste, au sujet des passions, et voilà que se dresse contre lui l'éthique. « Les poètes mentent beaucoup », disait Aristote à propos d'Homère; ceci est

dans la pure ligne platonicienne; ;mais il oublie du coup que la *preuve de cette proposition* est tirée d'un autre grief que son maître faisait aux poètes: c'est d'étaler la vérité toute crue, de ne pas idéaliser la partie insensée de l'âme, en un mot : *de ne pas vouloir mentir.*

Sans doute était-il pratiquement impossible à M. Caillois de reprendre pour son compte la théorie de l'art-imitation; et pour la bonne raison que, tant en peinture qu'en poésie, nous avons chassé non seulement l'imitation, mais aussi l'imité, je veux dire l'objet d'une part, les passions de l'autre. D'autre part, notre concept de vérité a secoué les attaches qu'il avait avec la vertu et la sagesse — et ne consent une petite place à la partie frivole de l'âme que dans les rubriques impures de sa raison pratique. Nous avons fait justice aussi de l'idée que Platon se faisait du réel: notre réel ne se compose plus d'« objets », mais d'évidences et de structures. La vérité, pour nous, se réduit uniquement à ce qui est intelligible. Nous n'avons plus la « naïveté » de penser que l'on peut réduire la peinture aux objets qu'elle imite (si elle en imitait encore!) ni la poésie à la matière qu'elle met en œuvre (si elle disposait encore de quelque matière) : car, depuis Descartes, la pensée elle-même ne pense plus *quelque chose;* elle *se* pense. Or, il est certain que, malgré sa généralité, l'art nous apparait comme un phénomène d'imagination affective, difficilement réductible à quelque pensée distincte ; encore est-il presque impossible d'*isoler les structures* de cette imagination, les réduire à des unités simples et fut-ce à une activité singulière, *déterminée.* Comme le remarque justement M. Caillois, l'art n'est pas « une force simple sur un point d'application unique », mais tout au contraire un « mélange d'emprises hétérogènes et contradictoires ». C'est assez dire que « cette hétérogénéité de composantes rend très faible sa capacité d'utilisation comme document ». Force est à M. Caillois de reconnaître, par conséquent, que l'art se réduit, à la complaisance à la flatterie, à la jouissance, et de recourir ainsi à l'*argument moral* de Platon sans pouvoir disposer comme Platon d'une théorie justificative qui mette fin à la contradiction inéluctable. Pas plus que Platon ne s'est demandé si l'imagination affective, le

plaisir, les passions et cette « partie insensée de notre âme » ne sauraient faire partie de la réalité, de la vérité, au même titre que la loi et la raison, M. Caillois ne s'est demandé si c'est le réel lui-même (« la réalité profonde ») qui nous commande de mépriser les passions et les plaisirs et qui nous impose de satisfaire aux évidences, aux lois et aux catégories, ou en un mot : à la « rigueur ». Il ne s'est pas inquiété de vérifier si la préférence donnée aux « forces simples sur un point d'application unique » qui est certes, du goût de la pensée spéculative, l'est aussi de celui de la « réalité profonde ». Il prend le réel pour de la « connaissance », persuadé — sans preuves — que tout ce qui s'éloigne de la connaissance s'éloigne — ipso facto — du réel : la « sagesse » y trouve une place que l'on refuse à cette « partie insensée de l'âme » méprisée non plus sous le nom de « sensible », mais de « physiologique ». Et nous revoilà à la pure position platonicienne : l'attaque de M. Caillois n'est qu'un épisode *actuel* du violent corps-à-corps qui met aux prises, depuis le temps, la pensée spéculative avec toutes les autres formes de la pensée ; l'idéalisme hégélien, le rationalisme outrancier de notre temps, n'ont rien inventé. Que si la poésie se trouve offensée, nous l'apaiserons avec les paroles mêmes du divin Platon : « il est bon de lui dire que ce n'est pas d'aujourd'hui que la poésie est brouillée avec la philosophie ». A l'en croire, ce serait la poésie qui aurait ouvert le feu. N'a-t-elle bafoué en des vers célèbres « la troupe des sages qui veut s'élever au-dessus de Jupiter » et dirigé ses flèches contre « ces contemplatifs subtils à qui la pauvreté aiguise l'esprit » ?

Episode éternel d'une lutte immémoriale, à quoi bon s'y attarder ? Les poètes ont survécu à Platon ; ils survivront à toutes les attaques des philosophes, qui ne sauraient pardonner à l'art ses foudroyants effets sur notre psychie, sa vertu de pénétration. Et que leur importe que la calomnie soit de la partie et que l'on tende à faire passer l'art pour un excitant physiologique, pour un éveilleur de « bestialité » (tel est le jugement porté par Tolstoï sur Shakespeare, par Gorki sur Dostoïevski), puisque, de toute évidence, cette calomnie même est nécessaire à la justification philosophique ? Le poète sait que chaque fois que

s'édifie une république fondée en raison, qu'elle soit aristocratique, hiérarchique et guerrière comme celle de Platon et du III[e] Reich ou socialiste et ouvrière, comme celle des Soviets, le poète se verra refuser le passeport de citoyen. Il sait que dans une république issue d'un système philosophique « rigoureux » (on dit aujourd'hui : totalitaire), on n'acceptera de la poésie, comme le dit Platon en propres termes, que « les hymnes à l'honneur des dieux et les éloges des grands hommes » (encore les hymnes à l'honneur des dieux étaient-ils — et dès le temps de Platon ! — devenus superflus). Il sait que telle est l'opinion unanime: si on recevait dans ces républiques idéales « la muse voluptueuse, soit épique, soit lyrique, le plaisir et la douleur y règneront à la place des lois et de cette raison dont tous les hommes ont reconnu l'excellence de tous temps. » (1) Mais il sait aussi que les constructions spéculatives sont de courte durée; que la vie « insensée » y reprend vite le dessus; et que le poète est de toujours, tout comme les plaisirs, les passions et l'imagination affective, hétérogène et contradictoire des hommes.

Si donc je prends position contre l'attitude de M. Caillois et y attache de l'importance, la raison doit être cherchée ailleurs. Elle consiste en cela qu'à la différence de Platon qui s'attaquait à une poésie robuste *qui se permettait encore de railler les philosophes,* M. Caillois s'attaque à un art *pur,* à une poésie *pure,* c'est-à-dire à un art, à une poésie qui traversent un état de crise, de maladie et qui, partant, sont incapables de se défendre dans cette position et tant qu'ils se trouveront dans cette position. M. Caillois attaque la poésie en un *point faible* qu'elle n'avait pas du temps de Platon, qu'elle n'a que d'aujourd'hui, et qui la livre, vul-

(1) Tour de passe-passe dialectique. Car, quelques pages auparavant, Platon démontrait exactement le contraire, à savoir que les hommes sont loin d'avoir reconnu l'excellence de la raison. Mais il s'agissait alors de démontrer la mauvaise influence du poète sur les foules : Or, rien ne prête davantage à une imitation variée, que la douleur et le désespoir ; au lieu qu'un caractère sage, tranquille, toujours semblable à lui-même (le caractère de l'homme obéissant à la raison. N. A.) est très difficile à imiter, et que la peinture qu'on en ferait serait peu propre à frapper cette multitude confuse qui s'assemble d'ordinaire dans les théâtres. Car *ce serait lui offrir l'image d'une disposition qui lui est tout-à-fait étrangère.* Tous les hommes qui ont reconnu l'excellence de la raison, se réduisent en fin de compte à quelques philosophes.

nérable, impuissante, pieds et poings liés, à son ennemi héréditaire. J'appellerai ce point faible : *la conscience honteuse du poète.* Il consiste en ceci principalement : que sous la poussée et la pression de l'évènement spéculatif, le poète a abandonné son ornière traditionnelle, il a *perdu confiance* en la vertu qui le rend poète, il a rejeté par-dessus bord, au fur et à mesure que s'est renforcée la dictature d'intimidation de la raison, le transcendant, le religieux, le mystère : ses supports métaphysiques aussi bien que les passions « frivoles », les affections « insensées » et en fin de compte « le plaisir et la douleur ». Pour échapper à la vindicte de l'éthique et sauver néanmoins son propre bien, l'artiste s'est vu obligé d'avoir recours au mensonge éthique, de travestir ses intentions, de recourir au piège du « *perfectionnement moral* du lecteur. Pour échapper à l'opprobre universel, il s'est jeté de lui-même dans les bras du mécanicisme, du scientisme, de l'éthicisme, de la pensée spéculative.

Bien qu'acculé de force par la structure même de son acte à un domaine dont le moins que l'on puisse dire c'est qu'il est irrationnel et indéterminé, le poète s'est fait fort — afin de gagner un point d'appui reconnu indiscutable — d'exploiter cet irrationnel et cet indéterminé qui lui sont échus en partage au moyen de techniques propres à le justifier et à justifier du même coup *l'exploitation rationnelle de l'irrationnel.* Elle n'appartient pas qu'à Roger Caillois cette pensée que la poésie se réduit « à ses éléments constitutifs » : on la trouve à toutes les pages des « Vases Communicants » d'André Breton, qui ne peut pas plus s'en dépêtrer, quoiqu'il en aie, qu'une mouche prise à la toile gluante d'une araignée. C'est-là aussi que — à son esprit défendant — M. Breton consent à l'amère vérité qu'une rose n'est pas belle, que le décompte une fois fait des feuilles, des pétales, des épines et des tiges *nous n'y trouverons rien de plus.* Cédant à l'Esprit du Temps, à la dialectique historique, à l'éthique qui nous est revenue plus virulente que jamais par le détour de la pensée révolutionnaire, la poésie de nos jours rompit avec son non-savoir existentiel, ambitionna le titre de: connaissance, prétendit au « document » mental, se donna des airs scientifiques et pondit le plus bizarre des œufs que l'on puisse ima-

giner: le miracle *naturel,* le mystère *mécanique,* l'inspiration *automatique.* Le poète se mit *sous la protection* de son vieil ennemi: la pensée éthique. Nous avons vu l'usage qu'en fit la pensée éthique, alors même que, par une étrange faveur, elle s'est incarnée dans M. Caillois qui, il l'avoue, a fait partie du groupe surréaliste et a partagé l'amitié de M. Breton : elle démonta la « naiveté » de la théorie; elle montra l'absurdité du « document »; elle ne fit qu'une bouchée de cette prétendue « connaissance ». Et ce que Platon n'a jamais pu obtenir *faute de prise,* bien qu'il offrit à la poésie « le droit de venir défendre sa cause devant nous », M. Caillois se l'offre à bon marché, à présent que la poésie a donné dans la faute grossière de venir plaider sa cause devant la raison. « Défendre sa cause » suppose une juridiction compétente, et l'autorité de la chose jugée. Or voici les termes de l'arrêté: « en sorte que se qui fait l'œuvre d'art ne vaut plus la peine d'être compté. De toutes celles produites par les jeunes d'après-guerre, il n'en est que très peu qui ne soient réductibles à la naiveté de leurs auteurs et qui ne portent les marques les plus manifestes de l'absence de nécessité ».

Aux attaques de Platon, à tous les coups plus ou moins bas portés au ventre fécond de la poésie par la pensée spéculative, il était inutile d'opposer des arguments « sensés »; le poète n'avait qu'à en rire. Riez, mes amis; quoi qu'on en dise, le rire est lui aussi un « argument », une « démonstration », une « preuve », un syllogisme robuste, vital et sain. Rire, c'est le nier le tout, en bloc. Hélas ! il ne nous est plus permis de rire aux objections de M. Caillois. Non que ses objections soient irréfutables ; mais *nous ne pouvons plus rire.* C'est là la crise de la poésie, le signe de sa maladie: la conscience honteuse est en nous. Si tant que la poésie soit une « connaissance », le poète ne se peut refuser à la règle du jeu: il doit *justifier* de sa nécessité. Cercle vicieux: car s'il refuse de démontrer la beauté, elle n'est pas; et s'il veut la démontrer, elle s'évanouit; il ne reste tout juste que feuilles, pétales, épines et tige. M. Caillois a raison: la beauté est chose hétérogène et contradictoire ; M. Breton a raison aussi: elle est un « mélange plus ou moins involontairement dosé »; les deux ont vu juste : elle ne donne *aucune*

prise aux appareils de mesure de l'investigation scientifique.

M. Caillois, je l'ai dit, n'est pas *insensible* à la poésie ; il confesse même qu'il lui est donné de saluer la beauté à ses *heures de faiblesse*. Tel n'est pas le cas de son schizophrène. Mais tel est également le cas de Platon: « nous ne pouvons pas, dit-il, nous dissimuler à nous-mêmes la force et la douceur de ses charmes ; mais il n'est pas permis de trahir ce qu'on regarde comme la vérité ». Platon aimait bien, par conséquent, « la muse voluptueuse »; il lui trouvait de la force et du charme. Mais peut-on, doit-on, se livrer à un «charme », ni utile ni solide, et qui ne peut justifier de sa « nécessité »? Car, si on accepte le « charme » tout simplement *parce que* charme, tout s'écroule; c'est le pur règne de l'arbitraire; c'est la pire immoralité; un monde régi par la raison, ne saurait accepter, les yeux fermés, de tels cadeaux danaiques (1). Accepter le « charme » c'est accepter le miracle, l'absurdité ; c'est «trahir ce qu'on regarde comme la vérité». Notez que ce charme est d'autant plus grand, plus pénétrant, que plus violemment il repousse nos critères, se moque de nos évidences et prend son ignorance pour un privilège des dieux. Plus le charme est grand et davantage il repose sur la découverte ou l'expression de quelque absurdité primitive. Que ce charme accepte de cesser d'être *un rien* et consente à devenir *quelque chose:* à la bonne heure. Le tribunal de la raison examinera attentivement ses *pièces d'identité;* mais malheur à lui s'il n'en possède pas !

La franchise même de sa pensée a desservi grandement l'entreprise tentée par le divin Platon ; mais ce n'en est pas moins à la pensée platonicienne que l'on revient constamment, par des détours imprévus, et

(1) Cf. Novalis, le poète du rêve, et qui est si bien pénétré des impératifs de l'éthique, qui confond si bien « les ambitions de la poésie avec celles de la philosophie » qu'il écrira à propos de la Lucinde de Schlegel: « Je sais que l'imagination est ce qu'il y a de plus immoral, qu'elle préfère à tout la bestialité d'esprit » (Béguin, p. 117, II).

Précurseur des surréalistes, — comme tout le romantisme allemand, par ailleurs — voyez-le sur le chapitre de l'existence. « La chair et le sang sont-ils d'ailleurs choses si repoussantes et viles ? ...Précisément ce qui est répugnant dans les corps organiques permet d'y soupçonner quelque chose de très noble » (cité par A. Béguin dans son remarquable ouvrage: L'Ame Romantique et le Rêve, tome II, au *Cahiers du Sud*.

singulièrement par l'idéalisme de Hegel. M. Breton eut hautement et hautainement refusé les durs « attendus » de Platon concernant la poésie; mais il se laisse séduire par un Hegel disant *les mêmes choses exactement,* éliminant dans sa définition de la poésie : imitation, réalité, accidentel, passionnel, erreurs d'imagination etc., toutes choses qui agaçaient déjà Platon et qu'il n'arriva guère à évincer. Il nous faudrait l'incompréhensible aveuglement de Breton pour voir dans cette afirmation hégelienne qu'il fait sienne, que l'art romantique: « a pour conséquence l'absolue négation de tout ce qui est fini et particulier », une thèse esthétique et non l'accomplissement des vœux les plus chers de l'éthique! Hegel continue : (« l'esprit de l'art romantique) c'est l'unité simple qui, concentrée en elle-même, détruit toute relation extérieure, se dérobe au mouvement qui entraîne tout les êtres de la nature, dans leurs phases successives de naissance, d'accroissement, de dépérissement et de renouvellement : en un mot, repousse tout ce qui impose des limites à l'esprit. Toutes les divinités particulières sont absorbées dans cette unité infinie. Dans ce panthéon, tous les dieux sont détrônés. La flamme de la *subjectivité* les a dévorés ». (L'Esthétique citée par Breton dans « Misère de la Poésie »).

Cette habile confusion des buts de la philosophie avec ceux de la poésie cette adroite façon de confondre les souhaits de l'éthique avec ceux de la pensée *libre,* et cette fine trouvaille qui consiste à faire honneur à la « subjectivité » la longue et patiente destruction qui est l'œuvre de la raison, à la faveur d'un malentendu de terminologie qui use à bon escient du terme abhorré de « subjectivité » alors que, pour Hegel, il sert à désigner ici l'esprit, ou la « raison concrète », tout cela est d'une diabolique adresse, que Platon avait manquée, et qui a ceci de commun avec celle du sphex languedocien dont parle Fabre: elle paralyse sans tuer la proie. Alors que Platon, brutalement, supprimait fables, mythes et dieux et partant le malentendu historique, l'alibi nécessaire à la production poétique, Hegel les conserve, mais purifiés, *pasteurisés,* dialectiquement transposés en une raison qui devient, à elle seule et pour soi, fable, mythe et dieu. On le voit bien : Hegel n'est pas prêt à céder une des plus rares et des

plus justes intuitions de la pensée spéculative, cette intuition profonde que la poésie a *cause liée* avec fables, mythes et dieux, ou si vous voulez : avec l'ignorance, l'arbitraire et le « bestial », ou en d'autres termes encore: avec le réel, la vie, le sang, l'univers. Il sait que de chaque morceau arraché à l'inconnu et rendu à la clarté, la poésie doit faire son deuil ; et combien davantage de chaque conquête de l'éthique ! Mais il sait aussi qu'il faut, pour triompher de l'adversaire, éviter le franc parler, entretenir la *confusion*, ne pas permettre que l'on saisisse la transmutation qui a été faite de la conquête éthique en évidence de pensée spéculative et généralement de la morale biblique en éthique autonome. Auprès de Hegel, Platon nous apparait encore d'une singulière « naïveté »; son dossier est étalé, cartes sur table ; on ne peut douter de ses *intentions;* voyez l'exemple qu'il choisit. Prenons un homme, dit-il, à qui il est arrivé quelque disgrâce, comme la perte d'un être aimé. Sans témoins : « il laissera sans doute échapper bien des plaintes qu'il aurait honte qu'on l'entendît. Il fera mille choses dans lesquelles il ne voudra pas être surpris ». Mais il n'en sera pas de même dès que notre disgracié se trouvera *devant des gens*. Or, dit Platon, « ce qui lui ordonne de se raidir contre la douleur, c'est la loi et la raison; au contraire, ce qui l'y porte à s'abandonner, c'est la passion ». Eh bien, « cette partie qui nous rappelle sans cesse le souvenir de nos disgrâces, qui nous porte aux lamentations, et qui ne peut s'en rassasier, craindrons-nous de dire que c'est quelque chose de déraisonnable, de lâche et de timide ? « Mais comment nier, dautre part, que c'est là la propre partie du poète et qu'il introduit le désordre dans le gouvernement de nous-mêmes par l'excessive complaisance qu'il a pour cette partie insensée de notre âme qui ne sait pas distinguer ce qui est plus grand de ce qui est plus petit, qui se forme du même objet tantôt de trop grandes tantôt de trop petites idées, produit des fantômes, et est toujours à une distance infinie du vrai?»

On voit, élucidé par l'exemple, ce que Hegel entendait par « l'absolue négation de tout ce qui est fini et particulier », par l'action de repousser « tout ce qui impose de limites à l'esprit ». Nous savons à présent ce que l'éthique appelle « insensé »; nous persuader que

la souffrance, le désespoir, l'imagination sont choses «insensées», voilà ce qu'elle appelle «l'unité simple»! Ce n'est plus la souffrance qui est le mal, et même de crier notre souffrance sans témoin, et nous taper la tête contre les murs, c'est la *manifester en public,* en faire état, comme si c'était quelque chose qui méritât ne fut-ce qu'un regard de la pensée spéculative, retenue par des objets autrement plus élevés ! Et peut-être voudrait-elle nous faire croire qu'elle possède aussi *sa* vérité, cette âme insensée tout occupée d'elle-même ? s'imaginerait-elle peut-être que l'on *inclinera* la « subjectivité » en sa faveur, au point d'appeler « bien » ce qui lui fait plaisir et « mal » ce qui la fait souffrir, cette souffrance dût-elle être la perte d'un être aimé ?

Avouons que les idées de Platon nous donnent le malaise, cependant que les mêmes idées, *autrement présentées,* (à éviter surtout de donner des exemples!) font des délices chez Hegel. La pensée spéculative n'a pas fait de grands progrès depuis Platon; mais sa *tactique* y a infiniment gagné. La coupe de ciguë que le poète refusait de Platon, il est fier de la recevoir à présent des mains de Hegel. Ce qu'il refusait à l'éthique, il s'empresse à présent d'en faire abandon à la raison concrète ! Novalis, nous l'avons vu, trouve le sang et la chair « répugnants »; l'imagination bestiale et immorale. Le hégélien Mallarmé fuit et s'accroche

« à toutes les croisées
d'où l'on tourne l'épaule à la vie... ».

M. Paul Valéry vide la poésie du sensible, de l'histoire, nous interdit le domaine de la souffrance, de la mort, assigne à la poésie son véritable rôle : celui de chanter *le drame de l'intellect.* Quant à M. Breton, il déclare que la « subjectivité demeure le point noir ». Il dit ... mais je préfère que vous l'écoutiez vous-même: « Voici donc à nouveau que ce sont les passions et l'absence de passions qui gouvernent ! » ... « Toute erreur dans l'interprétation de l'homme entraîne une erreur dans l'interprétation de l'univers; elle est par suite un obstacle à sa transformation. Or, il faut le dire, c'est tout un monde de préjugés inavouables qui gravite autour de l'autre, de celui qui n'est justiciable

que du fer rouge, *dès qu'on observe à un fort grossissement une minute de souffrance* ».

Vous voyez bien que, tout comme M. Caillois, M. Breton a été trompé. L'un se croyait débiteur des nouveaux modes de pensée mises au monde par la Physique moderne ; l'autre croit partir de la dialectique historique et tint pour acquis que c'est *pour la première fois* que, préoccupée enfin de la « transformation du monde », la pensée éthique fait valoir les exigences de plus haut Or, je crois l'avoir montré, ce mépris de la souffrance, des préjugés inavouables, de la partie insensée de notre âme, de . l'imagination (« erreur d'interprétation »), nous vient en droite ligne de Platon. Ce ne sont là ni vérités physiciennes, ni vérités matérialistes; ce sont vérités du sur-moi éthique, cruellement armé pour la destruction du moi insensé, affectif, imaginatif, réel, qui tient que ses passions lui sont un principe autrement plus vital, plus vrai, que la rectitude d'interprétation.

Sous le physicien, sous l'homme socialiste, c'est le panégyriste de l'aristocrate, du guerrier, de l'exploiteur d'esclaves, c'est l'homme « théorique » qui parle, le « décadent » de Nietzsche. Avouez que la rencontre en Breton, de Platon et de Marx est autrement plus surprenante que celle, sur une table d'opération, d'une machine à coudre et d'un parapluie ! Qui eut cru que ce qui avait été la négation totale de la poésie, nous sera présenté un jour comme affirmation non moins totale, comme le suprême moyen d'atteindre les plus hauts sommets de poésie ?

La lutte du spéculatif, du théorique, de l'éthique contre la poésie, a souvent abouti à mettre la poésie en mauvaise posture et à lui arracher un concordat pitoyable, où quantité de ses droits étaient sacrifiés. Les « art poétiques », de celui d'Horace à celui de Boileau, tiennent livre ouvert des pertes de l'essentiel poétique, des retraits et des reculs de la poésie première, magique. Poésie humiliée, vidée, blessée par des agents extérieurs et n'obéissant qu'à la violence. Blessée du dehors, non du dedans. Mais ces restrictions imposées ne comptèrent que peu ou prou avec l'assentiment interne de la poésie. La poésie refoula plus qu'il n'était en elle de le faire. Elle se dédommagea aussi par des voies détournées, névroses, cérémonies symbo-

liques, somnambulisme, folie (le phénomène tellement fréquent de folie-suicide du XIXe et XXe siècle, de Gérard de Nerval à Mayakovski, trouve là peut-être son explication véritable). Mais pour la première fois, nous avons à faire, avec les surréalistes, à une « théorie de la poésie », en tant que connaissance », pour la première fois nous assistons à une violation du droit poétique par les *poètes eux-mêmes*. L'art pour l'art, si joliment défini par Nietzsche : un serpent qui se mord la queue ! — l'art pour l'art où nous avait déjà acculé l'éthique, n'est qu'une bagatelle auprès de cet «art pour la connaissance » à quoi nous mènent les surréalistes, activité pure, formelle, quelque chose comme le *cogito* par les mailles duquel la poésie *ne passe plus*. Jusque dans le somnambule les surréalistes ne voulurent qu'isoler *les structures* du somnambulisme. Mais on a beau accoupler les mots les plus disparates, nulle étincelle n'en jaillit ; on a beau solliciter le subconscient, il s'évanouit ; on a beau prononcer le nom de somnambule : le somnambule appelé s'écroule, emportant avec lui les structures creuses de son activité formelle. Encore un peu d'«analyse » du rêve, et il n'y aura plus de rêve.

Les griefs que je fais au surréalisme, mis en cause comme exigence d'art pur, de poésie pure, par le jugement de M. Caillois, vous voyez bien, n'ont rien dans mon intention d'une attaque *ad hominem*. Je n'entends pas nier, négliger la qualité de sa recherche, la pureté de ses intentions, son esprit d'invention et de combativité ; mais quelle que soit sa bonne foi le mal qu'il a fait à la poésie doit lui être compté. Certes, le surréalisme arraché au plan de l'actualité, émergé de l'histoire, devra bénéficier d'autres considérations que les nôtres; le *drame* du surréalisme passera avant sa théorie ; on lui saura peut-être gré d'avoir expérimenté à ses frais l'impossibilité d'un accord entre l'exigence poétique et l'exigence éthique, l'impossibilité d'une conciliation entre la fable et la raison et de n'avoir pas marchandé ses efforts afin d'insérer le poète dans le social et d'obliger l'action à devenir la sœur du rêve. L'échec du surréalisme est promis certes à un retentissement autrement plus fécond que ce qui, aujourd'hui, l'assure de son succès. Mais nous sommes forcés, nous, de nous tenir à l'aujourd'hui et

de courir au plus pressé ; nous sommes forcés de voir en lui le créateur de ce que nous appelions: *la conscience honteuse du poète.*

C'est à partir des surréalistes que la poésie s'efforcera d'être une connaissance, sacrifiera à la morale, à la politique, bref voudra être *quelque chose*. C'est avec eux que la poésie, pour la première fois cherchera sa définition, posera ses structures, mettra le holà sur le transcendant, l'embargo sur le rêve, fixera ses rapports précis avec le social, le moral et le politique, déterminera ce qui lui est vertu et ce qui lui est péché, promulguera un système pénal de sanctions immédiates contre les « taches de sang intellectuelles ». La poésie est devenue *quelque chose,* enfin! Ses ambitions sont énormes; songez ; la poésie sera faite par tous, non par un ; les hommes seront amenés à faire, dans leur vie publique, des actes surréalistes on supprimera « l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve »; la poésie se mettra au service de la révolution, etc... Mais devenue « quelque chose », elle ne peut plus se soustraire à la juridiction du tribunal spéculatif des grands hommes; la connaissance n'en veut pas davantage : Freud déclare bien que les poètes sont, « dans la connaissance de l'âme, nos maîtres à nous tous », mais aussi qu'il ne comprend rien au surréalisme; quant à la Physique moderne et ses nouveaux modes de pensée, elle nous fait savoir par le truchement de M. Caillois qu'elle ne voit dans cette poésie qu'*absence de nécessité*. Et quand M. Caillois, dans sa lettre de rupture avec M. Breton, lui dit, agacé de le voir conserver encore quelques petites superstitions, quelques manies poétiques: « Vous êtes donc décidément du parti de l'intuition, de la poésie, de l'art et de leurs privilèges ! », comment M. Breton réagira-t-il à cette attitude de mépris ? Ah, qu'il ferait bon rire ! Comme il ferait bon de se moquer encore de la troupe des sages qui veut s'élever au-dessus de Jupiter ! Comme il ferait bon rire et passer outre. Mais nous ne pouvons plus passer outre. Car, bien que repoussés et condamnés, nous faisons partie à présent de la troupe de ces sages qui veulent s'élever au-dessus de Jupiter. C'est nous qui, à cor et à cri, réclamons à présent « l'ardente médiocrité nécessaire. » C'est nous qui sommes devenus les apôtres du « réel rugueux à étreindre ».

Mais j'entends dire: n'éxagérez-vous pas ? Le surréalisme, dont vous faites une « raison » veut justement un retour à l'acte créateur primitif ; il exige l'irresponsabilité du poète; il prétend provoquer le jaillissement de l'occulte ; bref, nul plus que lui, n'a jamais fait appel à la liberté, à la magie. Sans doute, sans doute... Et nul mieux qu'Aristote n'a jamais parlé de la liberté dans le livre même où il établissait les pouvoirs de la nécessité, je veux dire dans l'Ethique à Nicomaque. Nul mieux que le théologien n'a jamais parlé de la Grâce dans ces ontologies mêmes où la nécessité ne semblait céder un peu que pour faire place aux *œuvres*. Epicure lui-même déclare préférer les fables sur les dieux à la fatalité des physiciens, au moment même où il élabore sa propre Physique fataliste. Tel est le « charme » de la liberté, de la magie, de la grâce, de l'art ! A ses « heures de faiblesse » M. Breton, lui aussi, a dit d'admirables choses sur la poésie; je ne les ai pas oubliées; hélas ! c'est à ses heures fortes qu'il a tout gâté. A ces heures-là, il n'a que faire d'une liberté, d'une innocence, d'une irresponsabilité qui se passent de la direction et de la surveillance de l'Esprit, qui échappent à la dialectique et à l'histoire et dont l'action exercée ne saurait emprunter aucune des voies royales par lesquelles se justifie et se couvre de prestige notre conscience rationnelle. « La débâcle logique » certes, nous reconnaissons que MM. Eluard et Breton l'ont proclamée ; mais ils la définissent ainsi: « un sauve qui peut, mais solennel, mais probant ». Du coup, je crains de trop bien comprendre ! La raison décide de la mobilisation de la déraison, elle tente de provoquer consciemment le subconscient ; elle veut obtenir un occulte «clair et distinct»; et de même que Marcelin Berthelot, au XIX[e] siècle, pensait que le temps était prochain de la réalisation de l'aliment synthétique qui nous dispenserait, selon une remarque rapportée par M. Petitjean, de faire fonctionner nos intestins, les surréalistes nous proposent le poème « synthétique », qui nous dispenserait de faire fonctionner notre existence. Un jour, peut-être, se rendra-t-on à l'évidence que ces procédés n'ont abouti qu'à l'exact contraire du résultat poursuivi ; l'occulte *provoqué* s'est effiloché, l'inspiration *dirigée* s'est effondrée, l'irresponsabilité *voulue* s'est respon-

sabilisée, la débâcle *solennelle et probante* s'est muée en un explosif d'épate, de parade, qui n'explosera jamais. Pour étreindre la réalité rugueuse, l'ardente médiocrité nécessaire suffit amplement; point n'est besoin de l'éclat des poésies.

Est-ce là que nous voulait mener Platon ? Etait-ce là le but de la pensée éthique et dès qu'elle eut posé, pour la première fois, les droits imprescriptibles de la raison: nous faire reconnaître que le « charme » n'était qu'une absurdité, qu'il n'y avait de *vrai* que le réel rugueux à étreindre? Si c'est cela qu'elle a voulu, la voilà satisfaite ; M. Breton lui-même n'a plus le moindre doute sur la « valeur » du charme. Il écrit en effet: « Eux-mêmes (les poètes) ne crieront plus au miracle chaque fois que, par un mélange plus ou moins involontairement dosé de ces deux substances *incolores* que sont l'existence soumise à la connexion objective des êtres, et l'existence échappant concrètement à cette connexion, ils auront réussi à obtenir un précipité d'une belle couleur durable. A ce « charme », M. Breton assignera, bien entendu, la mission d'éviter les passions et la partie insensée de l'âme ; ce qui demeure, ne saurait plus irriter Platon: « comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre ». Ce n'est pourtant pas une tâche gratuite: « c'est toute la dignification de l'objet qui est en jeu », ajoute-t-il. On s'aperçoit bien, par là, qu'il reste encore au poète une véritable mission à accomplir sur terre : il doit pourvoir à la dignification de l'objet, en accouchant d'un précipité d'une belle couleur durable. Malheureusement cette « dignification » n'aura lieu que sur le papier; l'objet ne demeurera pas moins, du propre avis de M. Breton, « incolore ».

Il appartenait à M. Breton d'apporter les suprêmes satisfactions à la pensée spéculative qui en avait contre la poésie d'être un « charme », je veux dire une connaissance supérieure à la raison: « Le poète se dressera contre cette interprétation simpliste du phénomène en cause : au procès immémorialement intenté par la connaissance rationnelle à la connaissance

intuitive, il lui appartiendra de produire la pièce capitale qui mettra fin aux débats ». Telle est la sombre fin du « procès intellectuel de l'art ». Devant l'impuissance de la pensée spéculative de prouver la vanité et l'inutilité du « charme » poétique, c'est le poète lui-même qui versera la pièce capitale au dossier de l'accusation; il fera des aveux « spontanés »: oui, la poésie n'est pas un charme, ni un rapport magique, ni un miracle; ce n'est qu'un « mélange plus ou moins involontairement dosé », voire « un précipité d'une belle couleur durable ». Et le tribunal, après ces aveux, de rapporter le verdict: il prend acte de la « crise » de la poésie et souhaite que cette crise soit « irréparable ». En effet, de son avis, comme de celui des poètes, la poésie porte indéniablement les « marques les plus manifestes de l'absence de nécessité ».

Benjamin FONDANE.

Dans notre cahier prochain nous publierons la suite de cette étude sur la « Conscience honteuse du poète ».

Chroniques

LA VIE TERRIBLE D'HENRY DE GROUX (1)

Ce n'est sans doute pas un hasard si deux biographies d'artistes parues dans la même collection, celle d'Auguste Rodin écrite par Judith Cladel et celle d'Henry de Groux par Emile Baumann, ne portent pas comme titre celui qui serait le plus simple et le plus convenable, je veux dire le simple nom propre. Il a fallu indiquer dès la couverture que la vie d'Henry de Groux avait été terrible, et celle de Rodin, glorieuse et inconnue. Ce détail me semble dépasser des intentions éditoriales, d'ailleurs légitimes. Si nous ouvrons les *Vies* de Vasari, nous voyons qu'il a raconté la biographie des artistes ses collègues et prédécesseurs dans un tout autre esprit. Quelque réserve que nous puissions faire sur leur véracité, ces récits sont empreints d'une bonne humeur admirative. Il ne serait alors venu à l'idée de personne d'écrire une *Vita strapazzata di Michelagnolo Buonarotti*, bien que Michelange ait eu une pensée souvent tourmentée.

C'est que l'art, en ces temps, avait dans la société une place naturelle et simple. Au XIX[e] siècle, il ne la possédait plus. L'artiste, surtout s'il est novateur et génial, est un déclassé et un intrus. Quelque mal qu'on ait pu dire du mécénatisme, il ne réduisit jamais les artistes aux humiliantes situations qu'on leur vit après qu'il eut disparu. Et certes, comme je l'ai montré ailleurs, la gloire que Judith Cladel ajoute à l'inconnu de la vie de Rodin est un leurre ; car il fut encore plus malheureux qu'Henry de Groux.

Cette misère morale, et souvent aussi matérielle, de certains de nos grands artistes, a-t-elle une cause générale ? Peut-être. Aujourd'hui, l'artiste, ce que nous appelons l'artiste pur, c'est-à-dire le sculpteur, le peintre, le poète, n'a plus de place naturelle dans la société. En ce sens, mais en ce sens seulement, la république est devenue platonicienne. Pour nous en tenir aux arts

(1) Emile Baumann (Grasset, édit.)

plastiques, nous voyons qu'aux belles époques le peintre et le sculpteur ont été des imagiers et des décorateurs. Comme tels, et Ardengo Soffici qui, entre parenthèse a connu Henri de Groux à Florence, l'a bien montré, comme tels dis-je, ils avaient quelque chose de précis à exprimer et à faire. Leur art s'appuyait sur une forte partie objective. Tandis que l'art pur, où ils furent jetés par la suite, les déconcerta, apporta en leur esprit un certain déséquilibre par l'invention perpétuelle, aussi bien d'expression que de technique, si les deux ne se tiennent, qu'il exigeait d'eux.

Serait-il possible de partir de cette idée pour une exégèse de l'œuvre d'Henry de Groux ! Peut-être. Emile Baumann ne la tente pas. Ce n'est pas son objet. Il n'a voulu donner qu'une biographie de l'artiste en usant de données de faits qu'il était plus que personne en mesure de posséder, puisqu'il est entré dans la famille d'Henry de Groux, il est vrai après la mort de celui-ci.

Son livre sera donc une source fondamentale pour tous ceux qui voudront, par la suite, et à un titre quelconque, s'occuper d'Henry de Groux. Ce sera, toute proportion gardée, comme la vie de Michelange écrite par Condivi. Ce n'est pas que, plus tard, le biographe définitif d'Henry de Groux ne doive apporter la plus grande attention à faire une évaluation critique du récit d'Emile Baumann. C'est un fait constant dans la biographie. Celle que nous donnent d'un homme célèbre ses parents et ses proches est forcément incomplète et inexacte sur certains détails. Par contre, ils apportent des témoignages irréfragables sur des événements que nous ne connaîtrions pas autrement, et aussi sur le caractère sur l'atmosphère du personnage.

Le livre d'Emile Baumann a pour lui le talent spécial a son auteur. Même pour une biographie de première main, le talent est loin d'être inutile. En outre, religieux et catholique, Emile Baumann possédait l'esprit le plus propre à traiter des angoisses d'un homme qui fut un pêcheur, mais un croyant, et qui connut par surcroit l'accablant privilège d'être ami de Léon Bloy. Sans doute dans l'autre monde peut-on l'escompter contre une réduction sensible de séjour au Purgatoire.

Cette vision nous pourrions dire familiale de la vie d'Henry de Groux, même si, par la suite, elle apparait fragmentaire lorsqu'il sera possible de faire usage de documents d'autres fonds, est certes très intéressante et précieuse. Car on peut prévoir avec certitude que dans quelques années l'œuvre du grand artiste sollicitera une plus grande curiosité, et qu'on écrira beaucoup sur lui. Il arrivera pour lui ce qui est déjà arrivé pour

Van Gogh, Cézanne, et pour Gauguin dont nous avons pu voir dernièrement, à Paris, une importante exposition rétrospective.

Henry de Groux n'a même pas bénéficié jusqu'ici de la gloire relative que les trois que je viens de nommer ont connue même de leur vivant. Il a trop négligé Paris ; ce que nous sommes loin de lui reprocher, ce qui n'aurait plus aujourd'hui les mêmes inconvénients, mais ce qui pour un artiste, en comportait de considérables il n'y a pas encore très longtemps.

Emile Baumann, donc, pour les raisons que j'ai dites, ne se risque que passagèrement, et avec timidité, à la critique de l'œuvre d'Henry de Groux. Il faut avouer d'autre part qu'actuellement il serait difficile à n'importe quel autre d'entreprendre pareil travail. Depuis le numéro de la *Plume* consacré en 1899 à l'œuvre d'Henry de Groux, et aussi célèbre qu'il est devenu rare, rien d'important n'a été fait. Cette œuvre est dispersée. Disons aussi qu'elle est complexe. Un dessin du maître m'est familier, car je vis en un continuel tête à tête avec lui : c'est un *Caïn* fait en 1923, un fusain où l'on sent une odeur des grands maîtres, Michelange, Rodin, Rembrandt ; mais la facture, le trait propre à Henry de Groux, il n'est pas aisé de les dégager.

De même risque-t-on de se tromper gravement lorsqu'on essaie, de souvenir, de reconstituer la valeur de sa peinture devant des documents en noir. Je fus tout à fait surpris la première fois que je vis le *Christ aux Outrages*. Tout l'équilibre tonal des couleurs, toute la vigueur de la composition disparait dans les reproductions. En même temps que ce que le vocabulaire de la critique actuelle appellerait le dynamisme sensoriel. Une part très importante de l'œuvre de l'artiste se trouve maintenant en Provence ou à Avignon ; il appartiendrait donc à une jeune critique de cette région d'en tenter l'examen. Elle en vaut la peine.

J'ai trop peu connu Henry de Groux personnellement pour me permettre des jugements personnels sur les faits de sa biographie. Cependant, il en est un que j'ai entendu raconté tant de fois, son évasion de Florence, que je me risquerai, sur ce point minime d'ailleurs, à rectifier le récit d'Emile Baumann. Henry de Groux avait été enfermé, arbitrairement d'ailleurs, dans une maison de santé des environs de Florence, à San Salvi. Mais comme il n'était pas dangereux, il avait la permission de sortir, accompagné de deux gardiens. Emile Baumann dit :

« Un après-midi, au cours de sa promenade, il aperçoit un petit café, demande la permission d'y entrer pour allumer un cigare. Placides, les deux gardiens l'attendent sur le pas de la

porte. Il observe qu'au fond de la salle un couloir donne sur la campagne. Il s'y engage d'un air nonchalant ; puis à peine dehors, il prend ses jambes à son cou, s'élance du côté de l'Arno, se blottit dans les roseaux touffus qui bordent la berge du fleuve. »

Je me trouvais à Florence à ce moment-là, et je me souviens du bruit que fit cette évasion. Le tout petit café dont parle Emile Baumann n'était autre que l'ancien *Gambrinus*, qui était à lui tout seul plus grand que la Madeleine. Il se trouvait en plein centre de Florence. Une des *toilettes* avait une double sortie sur la via Campidoglio. Henry de Groux, qui venait au Gambrinus depuis deux ou trois jours sous prétexte de prendre une *bibita* l'avait remarqué. Il prit donc cette porte; et le plus dangereux pour lui fut de traverser la moitié de la ville, puis tout le parc élégant des *Cascine*, long de quatre kilomètres, pour s'aller blottir dans les roseaux non de l'Arno, mais du Mugnone, le Mugnone de Boccace, où il attendit le soir.

Je crois que partout ailleurs qu'en Toscane, quelques-unes de nos provinces méridionales exceptées, il n'aurait pas encore eu partie gagnée. Mais d'étape en étape, il réussit à intéresser les paysans par sa qualité d'artiste persécuté. Il fut, par la suite, possible de le suivre à la trace des dessins qu'il avait laissés. Il réussit enfin à s'embarquer à Gênes.

Curieux génie ; et dont l'œuvre, dans les années qui vont suivre, ne pourra que prendre de la valeur.

Paul GUITON.

VALERE BERNARD ET LA LEGENDE D'ESCLARMONDE (1)

Il faut louer sans réserves la Société d'Etudes occitanes d'avoir porté son choix, pour inaugurer la collection « Renaissença », sur cette œuvre de Valère Bernard qu'elle nous offre dans la plus impeccable présentation. Imprimée avec soin et mise en pages avec goût, annoncée par une savante préface de Joseph Carbonell, la *Légende d'Esclarmonde* fait figure déjà d'œuvre classique des lettres occitanes : l'apparat critique qui l'entoure sans l'étouffer contribue à cette impression. Elle est d'ailleurs classique par la figure même de son auteur, un des

(1) Collection « Renaissença » d'écrivains occitans modernes. Societat d'Estudis occitans, Toulouse.

maîtres les plus respectés de la littérature provençale contemporaine ; par la place aussi qu'elle tient dans son œuvre, dont elle est le résumé, la synthèse et le plus haut sommet. Je pense que dans l'esprit des chefs du mouvement littéraire occitan, la *Légende d'Esclarmonde* est classique encore parce qu'elle marque la conversion de son auteur à la langue occitane, tenue par eux pour la forme littéraire la plus élevée, la plus pure parmi les langages d'oc, et la plus riche en avenir. J'aurai à revenir sur ce point.

Telle qu'elle s'offre à nous, la « Légende d'Esclarmonde » ne peut guère être rangée dans un genre littéraire défini. Elle participe à la fois du théâtre par la forme essentiellement dialoguée de son expression, par le choix des épisodes, toujours riches en conflits de caractères et en actions frappantes; de la poésie épique par sa division en « chants », et surtout par la composition large et puissante de chacun de ces tableaux, qui entremèlent le récit, la description, et la parole ; par le personnage central enfin, héros de légende plus encore que de drame ; de la poésie lyrique par le don prodigieux de création qui prête une âme et une voix à la forêt, au feu, à la montagne, au tocsin, à l'ombre, et qui emploie avec un art égal le rythme du vers régulier et celui de la prose. Plus encore qu'un mélange de tons, il y a ici un mélange de dons, l'expression d'un esprit à qui aucun art, aucune technique n'étaient étrangers. Déjà, dans « Bagatouni », on percevait nettement la part de collaboration que Valère Bernard, peintre et graveur apportait à Valère Bernard, écrivain et romancier. C'était surtout laquafortiste dont on sentait alors l'influence. Dans « *Esclarmonde* », c'est le peintre de fresque, l'artiste qui voit par ensembles immenses et précis.

Voici par exemple, la description du Val des Enchanteurs :

« Le sol, insensiblement, devient lisse comme une agate polie; les pierres, les cailloux, de plus en plus abondants, ont des formes régulières: ce sont des cristaux d'émeraude, scintillants, et coupants comme des lames. Ils se multiplient à tel point que Jean de l'Ours doit les écarter de son chemin — et puis il est obligé de marcher dessus. Il a beau être prudent, ses sandales sont vite entaillées, et ses pieds blessés. Patiemment, il balaie le sol avec sa massue.

« Voici que le brouillard s'illumine: une clarté diffuse et dorée l'enveloppe. Des rochers apparaissent, des rochers aux mille facettes régulières, tranchantes, pointues comme des poignards et d'un éclat aveuglant ; ce sont des saphirs, des topazes, des rubis.

« A mesure qu'il s'avance, ces rochers grandissent, forment

des amoncellements, un chaos prodigieux de formes géométriques menaçantes, où se jouent mille et mille arcs-en-ciel. Jean de l'Ours n'en peut supporter le rayonnement. Un son clair et ininterrompu, comme une note de cristal, remplit l'espace. » (P. 133).

Peintre, Valère Bernard est aussi musicien. Les chansons (car on ne les saurait nommer autrement) du feu (p. 30) du vin (p. 120) du tocsin (p. 72), pour ne citer que trois des plus caractéristiques, sont de vrais tours de force: le nombre, l'harmonie des consonnes, le jeu des allitérations en font de véritables compositions musicales. L'œuvre entière, d'ailleurs, emprunte à la musique une part de son unité et de son développement, spécialement par le retour de certains thèmes (thème de la massue, aux chants II, III — thème des oiseaux de proie aux chants V et XII —).

Il fallait cette richesse de moyens d'expression pour ne pas être inférieur au sujet gigantesque dont Valère Bernard a voulu tenter les secrets. Unissant en une même œuvre les personnages mythiques de Jean de l'Ours, fils d'un ours et d'une femme, et d'Esclarmonde, princesse légendaire, symbole de l'âme occitane endormie et vivante, attendant celui qui la réveillera, le poète a créé un monde étrange et réel, surprenant et familier. On croit, en lisant « *La Légende d'Esclarmonde* », vivre un de ces rêves *où l'on reconnaît un endroit que l'on n'a jamais vu.*

Grâce au miracle de cette poésie, le monde créé par Valère Bernard fait songer, en face de l'occitanie historique et présente, à ce reflet de la terre, exact, transparent, et *autrement éclairé*, que Supervielle opposait au monde réel dans « les Boîteux du Ciel », Analogie partielle : le monde céleste de Supervielle est gris et impalpable; l'occitanie de Valère Bernard est, miraculeuse de densité. Toutes choses y sont infiniment plus *significatives*, plus colorées que la réalité. C'est sans doute le propre de toute haute poésie : c'est un rare mérite dans une poésie qui s'attache à exprimer les rapports d'une nation et du monde supra-sensible. Je ne sais guère que Mistral (Mireille, chant VI, notamment) et Joseph d'Arbaud (la Bête du Vaccarès) à nous avoir donné — ou du moins proposé — une partie de ce secret.

Ce que Mistral et d'Arbaud ont fait pour la Provence, Valère Bernard le fait pour l'Occitanie. Il y fait vivre les mythes qui lui sont propres (Esclarmonde et Jean de l'Ours) et y acclimate des êtres fabuleux nés sur d'autres rives méditerranéennes: (la Sphinge). Sans doute. Esclarmonde ressemble à la Belle au bois dormant ; Jean de l'Ours (connu sous ce même aspect en d'autres pays), évoque Pan et Hercule. Mais qu'im-

porte ? L'unité et l'occitanisme de l'œuvre sont dans Valère Bernard lui-même, dans ce pouvoir créateur qui retrouve et assemble les plus hautes émotions que d'autres poètes nous aient données, en leur conférant la couleur particulière de son âme, et du ciel dont elle a reçu, en naissant, « l'influence secrète ». Dès lors, que nous importe que les Griffons (chant IX) évoquent à notre sensibilité le Corbeau d'Edgar Poë, lorsqu'ils crient à Jean de l'Ours

« *Trop tard ! trop tard ! et pour toujours le gouffre.* »
« *Gardera bien clos son secret !* » (p. 156)

que nous importent les résonnances de Platon ou de Sophocle qui se mêlent à cette symphonie ? Le retour aux grands mythes et aux grands accents humains est une méthode éternelle, qui a fait ses preuves à toutes les époques et dans toutes les littératures. La mythologie est un patrimoine humain : dans ce chaos de Dieu et de héros, de monstres, de lieux et d'idées, il est permis de choisir et de relier, de composer et d'assembler.

On ne peut s'empêcher, en lisant la «*Légende d'Esclarmonde*» de songer au climat où s'est plongée la pensée de Giraudoux, de Cocteau, de Supervielle, lorsqu'ils ont créé « La guerre de Troie n'aura pas lieu », « La machine infernale » ou « La belle au bois ». Les grandes légendes sont peut être la substance d'élection de cette médaille éternelle dont un des faces s'appelle humanisme et l'autre classicisme. Le monde intellectuel et artistique de culture gréco-latine cherche, à l'heure actuelle, le classicisme de son époque. Il semble que Valère Bernard, par la « Légende d'Esclarmonde » y apporte la contribution de l'Occitanie.

Reste une question qui a fait couler déjà beaucoup d'encre, et qui est grave : la langue dans laquelle Valère Bernard s'est exprimé. L'occitan n'est pas une langue parlée, c'est une langue littéraire : à peu de chose près, c'est la langue des troubadours, telle qu'elle s'est unifiée au XIIe siècle sous l'influence des poètes limousins qui en ont donné les premiers modèles. La question ne se pose pas ici de discuter sa valeur artistique : Valère Bernard a prouvé que l'occitan, intellectuellement et musicalement, est une admirable langue, riche, sonore, et souple. Mais depuis quatre cents ans environ elle n'est plus comprise couramment ; et le mouvement littéraire qui tente de lui redonner la vie est à la fois trop récent et trop utopique pour avoir donné ni pour devoir donner des résultats. Semblables à des Grecs modernes qui prétendraient n'écrire que dans la langue d'Eschyle, les écrivains de langue occitane se condamnent volontairement à

l'hermétisme, et acceptent en fait de ne publier leurs œuvres que pour une minorité de lettrés. Sans doute cela n'ôte rien à la valeur intrinsèque de la « *Légende d'Esclarmonde* » mais il est hors de doute que sa diffusion et son influence en seront sensiblement réduites. Il ne nous appartient pas de discuter les problèmes proprement félibréens que pose une telle attitude. Il est pourtant du devoir du critique de souligner sa contradiction radicale avec la doctrine mistralienne et plus encore avec l'esprit de l'œuvre de Mistral. Et il est permis de penser que le choix d'un tel idiome, pleinement justifié si l'on ne veut que chanter Esclarmonde, est fort insuffisant, peut-être fort dangereux, si l'on garde le désir de la *réveiller*.

Etienne FUZELLIER.

LA POESIE.

DIX-SEPT POÈMES, par *O. V. de L. Milosz* (Edition de Mirages).

L'admirable collection des « *Cahiers de Barbarie* » que dirige de Tunis Armand Guibert, et que les « *Cahiers du Sud* » ont déjà eu bien souvent l'occasion de citer, vient d'illustrer une fois de plus la poésie française en rééditant un choix de poèmes de Milosz.

La plupart des textes ici réunis avaient déjà paru en 1930 dans les « Morceaux choisis » que publia l'éditeur Fourcade. Il est fort impressionnant, pour ceux qui gardent présente à la mémoire l'émotion que leur causèrent alors les poèmes de Milosz, de retrouver sept ans après — après sept ans de crise, sept ans d'effacement de la poésie — la même vie, la même beauté présentes en ces rythmes. Il y a là une image de l'éternel.

L'édition de « *Mirages* », plus brève que celle de Fourcade, ne comporte pas un certain nombre de poèmes métaphysiques. Milosz apparaît ainsi comme un poète plus humain, plus attaché aux sentiments et aux souvenirs qu'à la connaissance intellectuelle, comme un homme dont la méditation toujours frémissante, au cours de sa longue carrière poétique (les premiers poèmes sont datés de 1895, le dernier de 1936) n'a jamais cessé de susciter des images et des résonances parfaitement adaptées à son contenu.

Pas plus que pour Claudel, — dont Milosz se rapproche par le lyrisme sinon par l'éloquence — le problème de la *technique* ne se pose ici. Que les vers soient assonnancés et d'un

nombre égal de syllabes (1), ou que les versets, sans rime ni rythme fixes, n'aient d'autres règles que celles que leur impose l'inspiration de l'auteur, toujours on sent que la pensée *ne pouvait s'incarner* en une autre forme. C'est bien là la marque essentielle de la poésie ; car, si bien des définitions ont pu être données de ce mode d'expression, celle-ci me paraît encore la meilleure : la *seule expression nécessaire de la pensée.* Ici, l'expression parvient à la perfection de sa nécessité, identique à sa parfaite liberté ; au point où le timbre et le rythme des mots s'accordent autant qu'il est possible avec leur sens.

Dès les premières œuvres de jeunesse se manifestent clairement les deux principaux thèmes poétiques de Milosz : la tendresse et l'humilité. Plus tard, les motifs de la solitude, du regret de l'enfance, le sentiment de la marche inéluctable de la vie inspireront ces profonds échos d'une vie vouée à la connaissance et l'amour de l'infini : *La Charrette, Talita Cumi, Nihumim.*

Cette plaquette, qui ne donne que l'essentiel — mais tout l'essentiel — de l'œuvre d'un poète qui, pour être un mystique, n'en est pas moins avant tout un homme, doit être considérée comme l'un des plus précieux joyaux de la poésie du 20e siècle.

Jean AUDARD.

FERRAILLE, par *Pierre Reverdy* (Cahiers du Journal des Poètes).

Bien des clefs séduisantes, certes, se présentent à nous pour pénétrer un phénomène qui est à tout prendre, et à priori, comme tout phénomène, explicable. Il n'en reste pas moins vrai que chez quelques poètes — les meilleurs sans doute, le déterminisme du phénomène poétique apparaît comme si intimement mêlé à celui de leur propre vie, *de la vie*, dans une complexité sanglante de gestation douloureuse, l'œuvre écrite n'étant que le témoignage orgueilleux d'une formidable et secrète histoire, lambeau tout pantelant trouvé sur la route, arraché à nous ne savons quel corps, qu'il faut parfois nous résigner à subir le drame que pareille poésie suppose, à l'éprouver comme un choc, sans pouvoir toujours discerner ses modalités.

L'œuvre de Pierre Reverdy est une de celles qui imposent

---

(1) Comme cet hallucinant poème en vers de onze pieds qui commence ainsi :

« Tous les morts sont ivres de pluie vieille et sale
Au cimetière étrange de Lofoten... »

le plus cette réflexion, une de celles où la poésie, tournant le dos à l'art, est avant tout la transcription fulgurante de l'inquiétude éthique — de la grande et la seule inquiétude de l'homme : la paix ou la guerre avec le monde extérieur. Il est un des quatre ou cinq poètes qui représentent de la façon la plus authentique la poésie moderne, un des quatre ou cinq qui l'ont marquée définitivement. Son influence s'est faite sentir sur tout son temps. On l'a pillé. On ne l'a pas toujours dit. Il appartenait à d'autres de fonder des écoles et des cénacles. Lui, dans sa solitude, a produit une œuvre riche, dense et rebelle comme un bloc de métal pur, devant lequel le critique peut douter un instant de l'efficacité de ses moyens.

Poète orgueilleux et impassible, Reverdy n'en est pas moins et surtout un poète cosmique. Ce familier des arbres, des bêtes, des nuages, du ciel, du ciel surtout, dont la présence, tranquille ou tourmentée, revient tout le temps dans ses poèmes, obsédante comme dans les toiles du Gréco, éprouve un constant besoin d'échange et de confrontation avec le monde, qui n'est que le souci d'accorder son rythme intérieur au rythme des choses. Chacun de ses poèmes s'efforce d'être cet accord, ce point de rencontre, de correspondance parfaite entre le drame particulier et le drame universel. Il a comparé lui-même quelque part la poésie à des « cristaux déposés après l'effervescent contact de l'esprit avec la réalité ». On ne saurait mieux dire de sa propre poésie. Cet « effervescent contact » se résout en images. Cette poésie en effet est avant tout image ; Reverdy est un de ceux qu'il faudra citer dans l' « histoire de l'image » qui reste à écrire — un de ceux qui ont ouvert de la façon la plus juste l'angle d'incidence de l'image poétique, en lui assurant son vrai rôle qui n'est pas d'être un ornement littéraire, mais un mode d'expression particulièrement libre et totale.

Après un assez long silence, l'auteur des *Epaves du Ciel* publie un recueil qui contient quelques-uns des plus beaux poèmes qu'il ait écrits. Nous y retrouvons les élans d'une nature diyonisiaque sans cesse désireuse de se dépasser (ou de s'oublier) en s'identifiant aux choses :

« Mais ce matin je me jette sur l'horizon qui tourne
« Sur les trous de clarté de la terre qui roule
« Et sur les pas pressés de cette mer qui coule
« Avec toute ma vie cruelle et oppressée.

« Ce matin tout est lavé par les éponges de la nuit
« Les yeux neufs regardent les meubles de la terre
« Les arbres bien taillés dans leurs socles de pierre
« Et les nuages blancs dans leur cage de verre.

« Ma douleur enfouie

« Car les sentiments sont trop grands pour ce corps trop étroit
« La chair est étirée par l'esprit qui s'évade
« Et les cris étouffés dans la rumeur des caves
« Où ma lumière arrive à peine et meurt de froid.

Ces élans se traduisent parfois en des éclats où la colère voisine avec le désespoir :

« Irai-je plus loin que moi-même
« Sur le courant aigu qui frise à l'aviron
« Qui frise la folie
« Qui frise la chanson.

« L'ampoule du soleil que cette épine crève
« L'épine c'est mon rêve aigu plein de lueurs
« Plein de crimes inassouvis aux confins de la peur
« De meurtres impunis à la face du monde
« Et si durement expiés sous l'œil trop cruel qui me sonde ».

Dure ascèse que celle du poète : tout le détourne de son but, tout s'y oppose. Il est le nageur qui remonte le fleuve à contre courant. Cet absolu qu'il poursuit au prix de quels efforts, dans une course épuisante, il doute parfois de l'atteindre. Il doute de tout. A quoi bon dès lors cacher le drame, comme jadis, derrière une apparente sérénité ? L'esthétique cubiste, qui influença les premières œuvres de Reverdy offrait un moyen hautain et un peu glacé de résoudre le rapport sujet-objet. C'était une paix armée avec le monde extérieur. Aujourd'hui le drame éclate, il déborde, il est au premier plan de la scène. Ces luttes, ces conflits, ces corps à corps intérieurs que nous pressentions déjà certes mais qui apparaissaient comme sublimés dans une poésie olympienne, aujourd'hui ils sont la matière même de cette poésie. Nudité du poète, qui est un courage de plus ; mais surtout nécessité organique qui veut que par delà les limites arbitraires de l'ascèse, émerge, irréductible, le plus passionné des colloques.

« Loin dans le désespoir
« J'aurai le visage enfoui dans la glace
« Le cœur percé des mille feux du souvenir
« L'écueil de l'avenir et la mort en arrière

« Et ton sourire trop léger
« Une barrière
« De toi à moi
« Les paroles libres
« Les gestes retenus
« Des mains ailées qui avançaient pour tout ouvrir
« Alors dans la trame serrée livide se découvre
« La blessure inouïe dont je voudrais guérir ».

C'est cette « blessure inouïe » que *Ferraille* nous livre à vif, en quelques cris singulièrement dépouillés, et en même temps le sens de toute une vie de poète : la transmutation de chaque minute de sable en un diamant dur et brillant.

René BERTELÉ.

LE VERTIGE DU RÉEL, par *Marcel Lecomte* (Editions : Les Cahiers du Journal des Poètes 1937).

Marcel Lecomte est un des poètes les plus importants de sa génération, et certainement le plus personnel. Il est tout entier dans ce « spectateur effacé » qu'il décrit, qui guette les coïncidences au coin des rues, dans la foule, dans la campagne.

« *...Et qu'elles soient touchantes ou déconcertantes, ces coïncidences, peu importe, car il les copie pour leur accent, leur ton brusque, leur dessin dur et net.*

Il cherche leur présence. Il songe aussi à ces hommes qui se rencontrent à plusieurs reprises dans la même journée, mais sans se connaître ».

Il pense sans cesse « *au rythme profond des êtres, à le saisir. Et il n'est rien dès lors qui ne doive contribuer à l'ascendance de la courbe du sentiment qui lui vient de la vie* ».

Il a au plus haut point le sentiment constant de l'invisible. « *Un oiseau soudain monte au-dessus du paysage de collines : champs, bois, prairies, monte droit vers le ciel puis se laisse brusquement choir pour ne se reprendre que tout près de la terre. Et, fasciné par la verticale allant de l'oiseau au sol, il nous semble discerner, revêtu d'un intérêt surnaturel, le point sensible du paysage* »

Suivez ce « *Jeu du Souvenir banal :*

« *L'écharpe multicolore qu'elle portait par tel soir de dimanche d'été, au bord de la mer, rencontrée au détour d'un faubourg désert, tout en sable et en briques amoncelées sur des rails rouillés, cette écharpe, il la contemple, ingénieusement déployée sur la table.*

Elle a cet air de négligence concertée que l'on réussit à donner parfois à de certaines choses.

Mais les choses ne répondent, ne protestent point.

Il n'y a que lui entre l'écharpe et celle qui est partie ».

Vertige du Réel est une sorte de réplique poétique des contes admirables réunis sous le titre de *Minutes insolites*. L'atmosphère ici est encore plus fluide, plus ténue. Nous sommes loin des diableries surréalistes, des juxtapositions verbales, des collages faciles, de tout ce fantastique de bazar qui encombre la poésie depuis dix ans.

Lecomte n'en appelle pas au monde, il ne le sollicite guère ; il est toute attente et toute appréhension. Les choses lui livrent leurs clefs, et il nous les tend avec une sûreté, une douceur irrésistible. Il s'arrête devant un paysage, et son émotion devient plus profonde, le trait s'estompe qui découpait durement les choses de la ville.

Il est peu de poètes dont le discours soit aussi adéquat à son objet. Et si on trouve parfois certaines répétitions, certains rappels de pensée, ce n'est pas pour en faire une de ces formules incantatoires, plus ou moins chargées de poésie, dont on puisse user à loisir. Lecomte parle de la maison, de la rue, de la chambre du faubourg, de la fenêtre ouverte — Chirico, parfois, se dresse entre lui et nous — et pourtant nous sommes aussi loin que possible de la poésie « intimiste » ; il ne cherche pas non plus à décomposer le monde, il n'a que faire de jeux de lumière et d'heureuses images. Il nous parle de ce qu'il voit, il nous enseigne de regarder les choses avec une certaine attention, qui les rend vertigineuses...

«*Des fils invisibles tissent un drame silencieux entre trois personnages immobiles, aux ombres légères, dans le fond d'une rue — chambre ouverte — où brille la lueur de l'aube et là-bas, au carrefour, la statue rêve d'un cri, brisant l'atmosphère, et qui brusquement l'éveille*

Il ne s'agit pas ici d'« imagination créatrice ». Nombreux sont les poètes qui recréent le monde sans l'avoir regardé, qui le chantent sans l'avoir jamais entendu. On ne saurait trop insister sur l'attitude de Lecomte, qui fait tout le prix de sa poésie. Il y a quelque chose de très émouvant dans certains refus, dans cet effacement, dans cette attente sereine d'une révélation qu'il ne veut pas forcer. Sensible et clairvoyant, il surprend les menus désordres, les dérangements imperceptibles qui se produisent dans l'ordonnance des choses. Et des fils, tantôt invisibles, se lèvent et se tendent tout à coup, enchevêtrent l'écheveau des coïncidences : les fausses relations s'évanouissent, le réel apparaît sous la réalité.

Lecomte n'en tire jamais parti, il dédaigne les jeux faciles de la métaphysique. Il nous dit ce qu'il vient d'entendre, il parle d'une voix égale, avec parfois un étrange sourire, en longues phrases simples et mesurées, animée ça et là par une surprenante incidente, où les mots sont ramenés à eux-mêmes, lourds de leur sens retrouvé, extraordinairement purs.

Hermann CLOSSON.

POÈMES POUR ALGER, par *Jean Pomier* (Editions d'Afrique, Alger).

Il y a chez Jean Pomier, une jeunesse de l'âme et du style qui est bien touchante, c'est cette jeunesse que l'on trouve dans les défauts qui furent chers à toute adolescence de poète et qui donne à Jean Pomier l'apparence de ce jeune dieu jongleur d'oranges qu'il a planté sur le socle d'une de ses strophes. En fait, Pomier a réalisé cette chose infiniment précieuse qui manquait à l'Afrique : il lui a donné un chantre, et partant une âme. On peut discuter son style, ses images, sa « diction », ses « façons littéraires » et leurs origines parfois un peu désuètes, il n'importe. Ce qui compte, ce qui est rare et spécifique, c'est qu'il a inscrit dans le poème, qui est la seule et valable table des lois, le *patriotisme* africain. Certes, l'Algérie avait des lettrés et des lettres ; elle prétend même avoir « une littérature » (ce dont je ne suis pas convaincu) ; elle a *des* poètes, mais il lui manquait encore *un* poète, *son* poète. Elle l'a désormais, comme Marseille a trouvé le sien dans Brauquier. Voilà qui est d'une grande portée, il me semble, dans l'histoire de ce pays. Que des ancêtres l'aient marqué de leurs civilisations, que nos colons l'aient façonné de leurs mains, c'est bien et beau ; que des écrivains l'aient décrit et même célébré, c'est parfait ; mais il fallait qu'il fût incarné par un chant d'amour, par un poète dans un poème. On pourrait dire, en forçant un peu les expressions, que l'Algérie commence d'exister.

J'entends bien, encore un coup, que l'Algérie avait déjà pris conscience de soi et que plusieurs écrivains, depuis Louis Bertrand (un Randau, un Lecoq et d'autres) avaient présidé à cette prise de conscience, mais ce qui est capital, à mon sens, c'est cette célébration au-delà de la conscience, cette réponse à l'impératif du sol, du climat et du sang.

G. A.

LES LIVRES

LE SALADIER, par *Marcel Jouhandeau* (N. R. F. 1936).

Voici le vingt-quatrième volume de l'œuvre austère de M. Marcel Jouhandeau. On s'étonne parfois que cette « chronique de Chaminadour » qu'il poursuit, avec la technique d'une fresque pointilliste plutôt qu'avec celle du roman-fleuve, n'ait pas encore trouvé son juste tribut de célébrité. Cela tient sûrement à ce que M. Jouhandeau est sans complaisance pour le public. Et peut-être aussi à ce qu'il est parfois complaisant envers lui-même. Dans les recueils qu'il publie, le meilleur voisine avec l'indifférent. On est parfois gêné avec lui comme en face de quelqu'un qui vous raconte une bonne histoire dont il est seul à percevoir le sel.

Il faut ajouter d'ailleurs que les bons récits de M. Jouhandeau, et il y en a au moins cinq ou six dans ce livre, sont bien mieux que bons — ce sont de parfaites réussites, des œuvres d'un classicisme, d'une plénitude qui forcent l'admiration et l'amour. Mieux que cela : qui vous bouleversent La matière du récit est parfois très plausible (le Saladier, la Commode) ; parfois elle fait appel à des incidents ou des passions un peu plus extraordinaires (le Chevaine, la Bouillie). Mais dans tous les cas, son ton humain est d'une parfaite vérité. Ce sont souvent des confessions, faites en style oral par un personnage, où le grotesque et le tragique se mélangent d'une façon poignante, dans un exposé dont la vérité psychologique ne connait pas de rupture ou de défaillance. Et cependant, malgré tant de réalisme, malgré l'exactitude, dont je me porte garant, de maints traits de la vie étrange des presbytères et des sacristies, on sent bien que Chaminadour est beaucoup plus loin de Guéret que de cette ville de Dité, dont M. Jean Cassou nous a parlé dans « Souvenirs de la Terre ». C'est que si l'art de M. Jouhandeau se tient sur le plan du réalisme, la lumière morale dont il l'éclaire relève, elle, du fantastique.

M. Jouhandeau a parlé d'algèbre des valeurs morales. Ce n'est pas cela. L'algèbre se caractérise par la consécration des grandeurs positives et négatives. Et c'est précisément cela qui n'existe pas chez M. Jouhandeau, où les valeurs communément appelées morales n'ont pas de signe, mais seulement une intensité. C'est ce qu'il expose dans un passage-clé de ce livre-même. p. 162-164, sur la théologie de M. de Chaminadour. Certaines âmes sont prédestinées à une grandeur d'exception qui ne les préserve pas du mal, mais de la médiocrité dans le bien ou dans le mal. Ces prédestinés sont aimés de Dieu, en eux-mêmes et

pour eux-mêmes, dans leur essence éternelle et d'une manière absolument indépendante des incidents de leur destinée terrestre. Le cœur de Dieu n'est pas à la mesure du nôtre. Il faut dépouiller l'idée de Dieu de ce suprême anthropomorphisme par lequel nous l'unissons à notre table des valeurs morales, retirer à Dieu les qualifications morales, comme la bonté, sinon la vérité (« le bien pour M. Diverneresse n'atteignait pas à l'absolu la sincérité seule... »)

C'est pourquoi les habitants de Chaminadour ne sont pas bons ou mauvais. Les saints nous inquiètent vaguement, et les damnés nous inspirent un sentiment confus de pitié et d'admiration. La grandeur de l'œuvre de M. Jouhandeau est ainsi d'intéresser et d'inquiéter à chaque instant notre jugement moral ; elle nous oblige à prendre parti au-delà de toute hypocrisie, à préciser nos positions éthiques implicites.

On ne peut nier cependant que ces héros de la grandeur spirituelle apparaissent plus fréquemment comme des monstres que comme des saints. En s'incarnant en effet, et du fait même qu'elle refuse toute qualification morale, la grandeur ne peut prendre chez les héros de M. Jouhandeau que la forme de l'exaltation de leur moi, puis de l'hypertrophie de leurs caractères les plus singuliers. Or, cela même, toute éthique d'inspiration chrétienne le dénonce. C'est pourquoi M. Jouhandeau ni sa création romanesque ne peuvent échapper au cercle de l'Enfer où l'on punit l'orgueil.

Robert KANTERS

ROMÉO ET JULIETTE. Traduit par *P. J. Jouve*. (N. R. F.)

Peut-être mon admiration pour P. J. Jouve me rend-elle injuste. Et cependant, c'est bien mon admiration pour Shakespeare qui me pousse à écrire : « On a traduit Roméo et Juliette pour la première fois ! »

Jouve saisit tout ce que nous avons entrevu. Depuis vingt ans que je relis Shakespeare, je n'ai réussi qu'à me rendre capable de le comprendre tout à fait dans la traduction de P. J. Jouve. Et vraiment, il est assez beau que l'on ne puisse parler de l'un de ces poètes sans parler de l'autre.

L'œuvre du plus grand poète connu ne devait être comprise que de nos jours. On la disait éternelle et c'était l'enfermer dans une notion négative; inanalysable. La poésie de Shakespeare est la clef du temps pour un homme comme P. J. Jouve appelé à concevoir sa propre vie comme le sang de sa vérité.

Ce ne sont pas des mots que je charge d'incarner l'intensité

de mon émotion. J'ai la prétention d'exprimer ici avec beaucoup de clarté la fonction du poète de la déclarer accomplie dans l'œuvre de Shakespeare aussi parfaitement que je la retrouve dans la façon qu'ont Eluard et Jouve de concevoir l'acte poétique.

Le poète est le prince du réel. Rien n'est sa pensée qui ne constitue en même temps pour les choses une façon d'exister. Sa vie est la conscience de tout ce qui vit et ainsi satisfait, en se connaissant dans ses actes d'homme sa tendance à l'être.

Chacun dit cela comme il peut. Le poète l'exprime en oubliant de plus en plus qu'il est de ce monde, en sentant si profondément avec le contenu de sa vie l'être des choses qu'il ne perçoit son moi que sous la forme de ce qui s'envole à chaque instant de lui dans l'acte d'aimer.

Mais ceci ne pourrait être correctement exprimé que par un poète; par un de ces hommes dont on peut dire : ils existent par le progrès d'une conscience qui ne trouve que du non-être à s'opposer ; ils ont fait de leur vie un sens pour saisir leur être.

Le poète parle avec de la vie. Il sent avec ses mots. Il n'éprouve rien qui n'ait sa profondeur la plus authentique dans la forme qu'il lui donne en se mettant à la place d'autrui.

La poésie aura atteint son but quand on ne parlera plus des images ; quand le lecteur de poèmes ne comprendra plus le sens du mot image. Tant que cette appellation absurde subsistera, il y aura des hommes pour croire à une pensée sous-entendue dans un texte tout en lueurs. Que la raison, par un abus incroyable, hérite de la poésie, nous ne le savons que trop, encore faut-il proclamer que c'est en se niant elle-même qu'elle y réussit et par sa faculté de reconnaître qu'il n'a jamais été testé en sa faveur.

Joë BOUSQUET.

ABRAHAM, DÉCOUVERTES RÉCENTES SUR LES ORIGINES DES HÉBREUX, par *Sir L. Woolley* (Payot) ; LES FOUILLES DE TELL ET AMARNA ET L'ÉPOQUE AMARNIENNE, par *J.D.S. Pendlebury* (Payot).

Les fouilles d'Ur auront eu d'étranges résultats, entre autres celui d'accréditer l'idée que « la Bible a dit vrai ». Nul n'était plus qualifié que sir Leonard Woolley qui les dirige actuellement pour préciser en quel sens et dans quelles limites. Il convient, semble-t-il, de placer très haut sa construction, où les problèmes sont serrés et résolus avec une netteté et une vigueur jusqu'ici trop exclusivement réservées aux sciences exactes et qui ouvre des perspectives d'une importance primordiales pour l'histoire des religions.

La part de l'hypothèse apparait extrêmement réduite: aussi s'en charge-t-on allègrement, d'autant plus qu'on peut, à ce faible prix, rendre compte point par point du récit biblique. Loin d'être le chef d'incultes nomades, Abraham appartient par toute sa jeunesse à une civilisation déjà deux fois millénaire, celle que les fouilles d'Ur ont fait connaître et dont les mœurs et les lois éclairent tout au long la conduite du patriarche dans son exode. Le point le plus net est sans doute les décisions successives d'Abraham dans la querelle de Sarah et d'Agar. En contradiction avec les coutumes hébraïques, elles ont jusqu'ici parues inexplicables. En fait, il suffit de se reporter à la législation d'Ur pour en apercevoir la raison d'être. On lit en effet dans le code d'Hammourabi une disposition selon laquelle la femme stérile peut choisir pour son mari une esclave destinée à rendre le mariage fécond sans avoir rang de concubine ou de seconde épouse. Et le texte précise « Si elle a donné à son mari une esclave qui lui procure des enfants; si ensuite cette esclave rivalise avec la maitresse parce qu'elle a donné des enfants, la maitresse ne peut plus la vendre; elle lui fera une marque et la comptera parmi les esclaves »

Le refus d'Abraham dans gén. XXI, 11, s'explique de façon analogue à son acceptation dans le cas présent. D'autres épisodes doivent également être envisagés à la lumière de la civilisation sumérienne: ainsi le « bélier retenu dans un buisson » immolé à la place d'Isaac rappelle très exactement le « bouc rampant lié par des chaines d'argent aux branches de buissons fleuris » que ne connait que trop l'iconographie d'Ur. De même l'échelle reliant les cieux à la terre, dont rêve Jacob dans gén. XXVIII, 12, doit faire penser au plus grandiose monument d'Ur, la Ziggurat dont le sommet est occupé par un sanctuaire nommé « le Ciel » et dont les escaliers sont parcourues dans les deux sens par les processions des prêtres, comme dans le songe, les échelles par les anges.

Abraham quittant Ur doit quitter les dieux qui protègent la ville et qui sont attachés à son sol: il ne lui reste que son dieu familial, anonyme mais plein de sollicitude et infiniment plus près de lui que les grands dieux nationaux liés au destin de sa patrie abandonnée. *Abraham émigrant devient monolâtre par nécessité* et c'est là, selon sir Léonard Woolley, l'humble origine du monothéisme hébraïque. De cette divinité protectrice d'un foyer et désignée seulement par le nom de celui sur qui elle veille (« le Dieu d'Abraham »), qui n'a pas été connue de ses anciens serviteurs sous son aspect essentiel (Exode VI, 2: « Je suis apparu à Abraham, à Isaac et à Jacob, com-

me le Dieu tout-puissant; mais sous mon nom, l'Eternel, je n'ai pas été connu d'eux »), qui n'a pas encore de rôle moral et qui garantit seulement, en bonne gardienne de la prospérité familiale, une descendance aussi nombreuse que la poussière de la terre, est donc sorti un des systèmes religieux les plus complets, les plus fermés, les plus solides que l'histoire ait connus.

C'est que le fondement en est constitué par un développement social parallèle, par une séparation et une prolifération concomitantes du groupe. En regard, les fouilles de Tell-el-Amarna en Egypte font connaitre un échec digne de cette réussite. L'histoire en est brève, vers 1880 av. J. C., le jeune pharaon Aménophis IV et sa sœur-épouse Nefest-iti, entreprennent la création totale, quasi *a nihilo* d'une religion nouvelle, celle d'Aton le disque solaire. Le souverain prend le nom de Akh-en-Aton et, délaissant, la vieille cité sacrée des anciens dieux, fait bâtir en plein désert une capitale neuve Akhet-Aton (Horizon du disque) l'actuelle Tell el Amarna dont l'ouvrage de J.-D. S. Pendlebury décrit les fouilles minutieusement, mais sans grande originalité ni dans l'exposé historique ni dans l'interprétation, réduite d'ailleurs au minimum. Le Pharaon s'enferme dans cette ville construite à la hâte et, cependant qu'aux frontières les Hittites désagrègent l'Empire, double sa révolution religieuse d'une révolution artistique en faisant succéder sans transition un réalisme d'abord maniaque à l'idéalisme classique de la tradition. Mais à sa mort, la religion d'Amon reprend le dessus, la ville est abandonnée, le temple rasé et son emplacement scellé d'une épaisse coulée de ciment comme pour refouler dans la terre la souillure de l'hérésie.

En droit, cette réforme par le haut dans un état si aristocratique avait tout pour réussir, surtout tentée d'une façon si radicale. Or, quatorze ans après, elle était liquidée. La comparaison avec le destin du dieu d'Abraham s'impose. Ce sont de telles oppositions exemplaires qu'il faudrait retenir pour une histoire sociale des phénomènes religieux, étudiant moins leur contenu moral et théologique que le développement de leur structure et la nature de leur croissance au sein de collectivités indifférentes, bienveillantes ou hostiles. A cette époque où les formations de masses ou simplement les réactions des groupes acquièrent si facilement un caractère religieux, aucune étude ne saurait passer pour plus urgente.

Roger CAILLOIS,

CARACTÈRES ET CONFIDENCES. — HARMONIES CRITIQUES, par *Maurice Martin du Gard* (Editions du Sagittaire).

L'art du mémorialiste est un des éléments fondamentaux de la grande tradition littéraire française. Il suppose en effet, une longue fréquentation de la société, une aptitude particulière à connaître les individus, à démonter leur personnalités pour discerner les chemins secrets de leurs actes et de leurs pensées. Il exige la collaboration de cette sympathie qui nous pousse à nous intéresser à nos semblables, et, tout autant ce contrôle de l'intelligence qui ne permet jamais à notre cœur de se tromper. Le mémorialiste est, avant tout, clairvoyant : je ne veux pas dire impartial, car l'impartialité ne s'acquiert souvent qu'au prix de l'indifférence, et le plus grand de tous, Saint-Simon, était un homme de parti pris violents, de haines tenaces, ce qui n'empêche pas ses livres de fournir le document le plus instructif sur les événements de son temps.

Je crois qu'un jour, les historiens consulteront les *Caractères et Confidences* de M. Maurice Martin du Gard comme nous lisons Saint-Simon, pour s'instruire, d'abord, mais aussi, et non moins, pour le plaisir de goûter des portraits malicieux dans une langue parfaite. Martin du Gard a le coup d'œil de Saint Simon : ce regard qui fait le tour de l'être et, en même temps l'atteint jusque dans ses défenses les plus profondes. Sa connaissance du monde des lettres, du monde de la politique et du monde tout court, l'a enrichi d'une expérience qui n'alimenterait pas seulement un volume comme celui-ci, mais dix volumes, et encore je suis certain qu'il n'aurait pas tout dit. Par réserve, par respect de certaines susceptibilités, et aussi par une sorte de bienveillance naturelle qui le différencie de Saint Simon, lequel était d'une méchanceté féroce, poussée jusqu'à l'extrême d'un art extrêmement raffiné.

Un livre dans lequel un homme d'esprit décrit ses contemporains ne peut pas être une perpétuelle bénédiction. La cruauté, même en pareil cas, n'est que la réaction naturelle du contact que l'on a, inévitablement, avec des sots, des grotesques ou des coquins. Les flèches que décoche à certains Maurice Martin du Gard ont des pointes impitoyables mais elles ne sont jamais empoisonnées. Nul venin dans son ironie qui est parfois douloureuse — quel satiriste ne s'attristerait sur les vices et les ridicules qu'il étudie chez les hommes ? — parfois amusée, et nous pensons alors qu'il se dit comme Figaro qu'il vaut mieux rire de tout... Enfin, au contraire de tant d'ironistes, il est capable d'admiration, de ferveur, et quand il parle des hommes et

des choses qu'il aime, c'est avec un élan de l'esprit et du cœur qui entraîne l'adhésion du lecteur.

Les portraits, où il y a le trait de La Bruyère, sont d'un dessin magistral, net et souple à la fois. On les dirait écrits avec le crayon dont Ingres se servait pour dessiner. Celui qui est familier avec les milieux littéraires met volontiers un nom réel derrière le nom de fantaisie que Martin du Gard donne à ses personnages. Cela est si vivant, si vrai, si bien observé, que la ressemblance est saisissante. Mais pour celui qui ne possède point ces clefs, le portrait reste infiniment savoureux, car les travers qu'il raille sont en somme des défauts universels, et les gens de lettres n'en sont pas les seuls détenteurs. La valeur universelle, la signification humaine de ces « caractères » restent considérables. Et puis, il y a là dedans des traits qui caractérisent une époque, tout autant qu'un individu, et qui, plus tard, aideront à comprendre le temps où nous avons vécu.

Une philosophie grave et souriante, à la fois, dicte les pensées où l'auteur quitte ses personnages, et se retrouve seul avec lui-même. Il médite, alors, sur la vie, sur la mort, sur la gloire, sur la beauté, sur l'amour. Ces confidences sont, à mon avis, les plus belles pages du livre car elles quittent l'anecdote pour rejoindre une grande sagesse. Sagesse bien désenchantée que celle du psychologue qui a écrit ces phrases amères : — « Nous sommes de vieux amis. — Je l'ignorais : vous vous voyez si rarement. — C'est plus sûr ». Mais je retrouve encore mieux Martin du Gard lorsqu'il réfléchit sur le plaisir de connaître, sur la joie, sur l'amour. Quand il écrit, par exemple, cette maxime qui résonne comme du Joubert, et qui prolonge la dernière page du livre sur un écho qui anime notre mémoire : « On ne rêve bien que vers le milieu de la vie, et l'amour est sans doute de ce temps-là».

La même qualité d'esprit, lucide, ironique, et passionnée seulement lorsque quelque grand sujet l'enthousiasme sans jamais diminuer sa clairvoyance, anime les *Harmonie critiques*. Ces articles, soustraits à la quotidienne périssabilité du journal, prennent une signification nouvelle, réunis en volume. On voit mieux alors l'unité de cette pensée, la portée de cette esthétique. Il ne s'agit plus d'une critique au jour le jour, mais plutôt d'un grand panorama littéraire composé par un esprit d'une finesse exceptionnelle que servent une vaste culture, une curiosité inapaisable et un goût sans défaut. Tout est vraiment *harmonieux* dans ce livre où tous les traits d'une subtile intelligence rayonnent autour de quelque grande image.

La critique doit être œuvre de passion. On ne parle bien

que de ce qu'on aime. Vous retrouverez donc dans les *Harmonies critiques* toutes les grandes amitiés de Maurice Martin du Gard, Shakespeare et Gœthe, Jaloux et la Comtesse de Noailles, Sacha Guitry et Boylesve, Claudel et Benda, Duhamel et Thibaudet. La louange n'est plus alors que la révélation de l'accord qui associe entre eux des esprits de même famille, et la définition des raisons que nous avons de nous attacher à un homme, à un livre. Cette vertu de choix, cette sympathie de l'esprit si vigilante dans la discrimination, commandent l'esthétique de Maurice Martin du Gard, et ce rassemblement qu'il fait autour de lui de certaines personnalités élues non en vertu d'un critère abstrait, mais seulement parce que des intelligences également accordées se trouvent alors sur la même *longueur d'ondes*, et s'épanouissent dans une totale communion.

La critique, œuvre de communion. Si rares sont ceux qui la comprennent ainsi, au milieu de la confusion de l'esprit et du désordre des valeurs, que nous nous approchons de leurs livres avec cette même amitié qu'ils apportent, eux, à parler des écrivains qu'ils aiment. De même, le lecteur ne peut-il manquer de se sentir en harmonie, lui aussi, avec ces Harmonies critiques. Pour autant, du moins, qu'il aime les mêmes choses que M. Maurice Martin du Gard, c'est-à-dire l'authenticité absolue du talent, la perfection ou le goût de la perfection, et toutes les qualités de l'esprit et du cœur qui font les grands écrivains et les grands livres.

Marcel BRION.

LE CAVALIER DE PAILLE, par *Monique Saint-Hélier* (Grasset)

Il y a des livres qui vous laissent, après la lecture, l'impression du miracle. Tout y est *donné*, commandé par on ne sait qu'elle puissance surnaturelle, et cette atmosphère d'enchantement où nous nous trouvons alors suggère que des rapports nouveaux avec les choses ont été révélés, qu'une sorte de plan allusif à un autre système du monde intérieur s'est établi. Nous aimons ces livres pour la qualité de leur mystère, et parce que ce mystère au lieu de tirer son origine du fantastique s'enracine au contraire dans la réalité la plus évidente de la vie de tous les jours.

Le Cavalier de Paille est un de ces livres. L'admiration du lecteur hésite à décider si elle doit davantage louer la subtile plasticité avec laquelle Madame Monique Saint Hélier a reçu ses personnages et conduit leurs cheminements à travers les voies du labyrinthe intérieur, ou la volonté constructive, l'efficacité artistique qui font de la composition et de l'écriture de ce livre

un véritable chef-d'œuvre. Mais il est impossible de tracer une barrière définitive entre ce qui est *donné* dans une œuvre d'art, et ce qui est *voulu*. Ce sont là des distinctions bien arbitraires d'ailleurs, et que nous repoussons volontiers dès que nous nous trouvons en face d'un roman qui est, comme *Le Cavalier de Paille*, à la fois une création visionnaire, et une réussite de la conscience la plus forte et la plus lucide.

Ce serait le moment de reprendre ici la sage discrimination de Novalis, que M. Albert Béguin rappelle opportunément dans son magnifique ouvrage sur l'*Ame romantique et le rêve*, entre l'état visionnaire qui crée à proprement parler, et la claire conscience qui ordonne et *choisit* le poème. *Le Cavalier de Paille*, comme *Bois Mort*, est né sur la lisière du réel et de la féerie. Il est d'une objectivité parfaite. Les sensations n'ont rien de cet incertain et de cet imprécis qui s'attache à l'état de rêve ; on notera surtout la prédominance des sensations tactiles, qui sont les plus objectives, les plus « physiques ». Toute la substance du livre est d'une dense et chaude matérialité. Cela tient je crois au talent exceptionnel de Madame Monique Saint Hélier, à ces dons si rares de romancier, dont le plus important peut-être est celui de substantialiser les données du rêve. Ainsi que chez Jean-Paul, où les songes tendent toujours vers la forme du cristal, ainsi que chez Rilke qui a fait de la plus impondérable intuition un objet à quatre dimensions, l'état visionnaire qui est l'état créateur se transforme vite dans les romans de Monique Saint Hélier en un état de faits.

Le Cavalier de Paille invite à trop de réflexions pour qu'on puisse se laisser entraîner à le commenter aussi longtemps qu'on voudrait le faire D'autant plus que les livres de cette qualité vous offrent, au delà de leur vérité objective, un miroir dans lequel chaque lecteur est tenté de confronter ses propres rêves. Il faudrait donc, d'abord, que chacun dit ce que ce livre est pour lui, ce qu'il représente parmi ses expériences rêvées ou vécues, de quelle manière il l'a reçu et aimé. Cela nous entraînerait à une confession où je serais assez tenté d'avouer que, depuis *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, — et cela remonte à plus de vingt ans — j'ai lu peu de livres qui aient pour moi aussi puissamment transformé le monde. Et si l'émotion n'est pas un état d'âme de critique, sans doute suis-je trop ému encore pour considérer ce livre avec le froid détachement qu'il faudrait apporter à l'analyse.

Aussi suis-je incapable d'analyser. Ce serait d'ailleurs restreindre absurdement l'immense valeur de ce roman que de le ramener à une simple histoire dont on résume l'affabulation,

dont on décrit les personnages. Cette qualité de miracle dont j'ai parlé vient d'abord de ce que cette action s'enferme dans une nuit, et durant ces quelques heures, dans une succession d'événements dont chacun ne contient qu'une valeur dramatique normale : je veux dire appartenant à la vie quotidienne de tous les individus. Et ce serait même le meilleur moyen de rendre compte de l'exceptionnel génie qui l'inspire que de montrer comment un schéma anecdotique du récit ne peut donner aucune impression de la véritable signification. La vérité n'est pas au delà des personnages et des événements, mais, au contraire dans leur plus profonde et plus secrète réalité. On pourrait montrer, alors, combien, depuis *Bois Mort*, ces personnages se sont imposés à l'imagination de l'auteur, ce qu'ils sont devenus, à mesure qu'ils se chargeaient de toute cette puissance d'objectivation et de subjectivation à la fois. Ce qu'ils ont été pour Monique Saint Hélier, ce qu'ils sont pour nous, pour chacun de nous, et comment leur vie substantielle dans le livre ne se détache jamais de leur identité visionnaire... de quelle manière définir cela ? Il faudrait démonter tout le mécanisme de la création poétique, et je n'ose le faire, tant le royaume de la poésie s'entoure ici d'une beauté solennelle et douce, d'une ambiance magique qui gouverne notre attention, notre émotion, et montre combien est vaine toute tentative de dissection littéraire quand on est en présence du poème.

La clef du livre : toute réalité y est réalité poétique. La création visionnaire élabore des êtres vigoureusement matérialisés, des personnages qui, en sortant du rêve, ont pris aussitôt une forte et compacte substance. Nous ne nous étonnerions point de les rencontrer, tant ils sont devenus visuellement réels. Mais ils demeurent imprégnés de cette âme même du poème qui les ramène toujours au delà de l'événement anecdotique, sur un plan qui est je crois celui de la nécessité féerique. La fatalité de leurs existences et de leurs actes impliqués dans une grande conjuration de l'homme devant lui-même et devant Dieu, sans qu'ils puissent se soustraire à toutes les complicités qui les lient les uns aux autres, durement, mystérieusement, enchaînant leurs pensées et leurs actes selon la disposition primordiale d'un énigmatique tissu. Ce sont ces correspondances que je trouve si bouleversantes dans *Le Cavalier de Paille*, plus encore que dans *Bois Mort*, parce que, à chaque moment, nous rejoignons l'origine féerique des êtres et des choses, qui joue un si grand rôle dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier. On dirait même parfois que les différents personnages ne sont que des aspects divers d'un même individu, qu'en se rapprochant l'un de l'autre ils recréent

une intégralité dispersée, ou qu'ils sont un certain reflet saisi au passage par un certain miroir.

L'œuvre est essentiellement *nocturne*, mais elle possède justement cette claire et suave beauté de la nuit, cette qualité d'illumination que la nuit seule conserve et réserve à ses élus. Une nuit d'enchantements, une nuit d'accomplissements. Et cette nuit se prolonge bien au delà des dernières pages du livre. Nuit de bal, nuit de mort, nuit de souffrance, nuit où l'on interroge les fantômes de soi-même, et où l'on se regarde dans les vieux portraits comme dans des miroirs. La poésie de cette nuit est d'une limpidité surnaturelle. Monique Saint Hélier saisit un bouquet de destinées humaines serrées dans ce qui paraît être la même angoisse de l'être, et, tour à tour, ces voix orchestrées selon les plus subtiles harmonies de la musique intérieure, révèlent leur mystère, ainsi qu'on parle en songe.

Pour nous qui ne voulons qu'écouter, et surprendre dans ces voix, l'écho de notre chant secret, *Le Cavalier de Paille* apparaît comme un de ces grands livres qui conduisent au seuil du mystère humain. Et quoique chacun doive, alors, choisir seul sa propre route, le souvenir de ces pages nous accompagne comme la résonnance du chant le plus nécessaire, où s'interrogent ensemble notre cœur et notre esprit.

Marcel BRION.

LA PÊCHE MIRACULEUSE, par *Guy de Pourtalès* (N.R.F.)

Le premier sentiment qu'inspire le gros livre de M. Guy de Pourtalès est évidemment le respect. L'auteur a fourni un effort qui n'est pas commun et qui mérite considération. On retrouve dans son ouvrage toutes les puissances du réalisme et la somme de quelques expériences humaines assez tragiques. On doit pourtant penser que *La Pêche Miraculeuse* est un livre que l'on oubliera assez vite et que la critique lui a ménagé un accueil exagérément favorable.

La Pêche Miraculeuse est visiblement l'œuvre d'un homme saisi d'une grande ambition qui a tenté d'exprimer tout ce qu'il savait de lui-même et du monde. On félicitera M. de Pourtalès d'avoir été l'un des rares à nourrir quelque important dessein, mais on pourra justement voir qu'il s'est ainsi condamné lui-même. Il n'a pas su tirer de ses expériences les inventions profondes capables de donner figure à ses ambitions. En voulant embrasser le monde, l'auteur nous a permis de mesurer sa faiblesse.

La défaite de M. de Pourtalès n'est certes pas sans honneur,

mais nous pensons que cette défaite est d'autant plus grave, que l'auteur avait groupé toutes ses forces pour mener le combat.

Kléber HAEDENS.

LE BEAU NAVIRE, par *Charles Mauban* (Gallimard).

Voici un livre de haute résignation, très naturel et très humain. La critique littéraire se trouverait prise de court devant la sincérité de ses accents si les rapports qu'elle entretien avec la science ne maintenaient son privilège là où la littérature n'a rien à revendiquer. C'est en effet contre la littérature et au nom d'une science particulière, la science de l'homme, que le critique se sentira autorisé à soumettre le « Beau navire » à une méthode extraordinaire et comme héroïque de l'analyse. Il fallait, évidemment, l'excuse d'une recherche aussi respectable à celui qui passe sur l'émotion que lui procure une lecture et se préoccupe d'extraire à grand peine d'une œuvre toute en aveux des parcelles de vérité.

Pourquoi, demanderai-je, en commençant cette enquête, Monsieur Charles Mauban appelle-t-il le « beau navire » la confession de celui « qui aime les aventures dont la maison même est complice » ?

Pourquoi la liaison de Favreau avec sa bonne dure-t-elle exactement neuf mois ? Pourquoi n'est-ce jamais la présence de sa vénérée mère, mais seulement sa disparition qui lui donne la force de résister à l'entraînement sensuel ?

Comment se fait-il que les prévenances amoureuses de Favreau n'aillent jamais contre ses intérêts ? Comment ce que lui inspire sa délicatesse d'homme bien élevé ne contredit-il jamais son intérêt le plus bas- Il y a là un très joli problème qui se pose à la fois sur le plan de la sociologie et sur celui de la psychanalyse. Et il est certain que la société peut décupler l'effet d'une névrose en s'en accommodant mieux qu'elle ne le ferait d'un état normal, ce qui revient à compliquer la tâche de l'homme guéri.

Me contentant d'avoir indiqué la route à suivre, j'attirerai toutefois l'attention sur un point: Nous vivons une expérience intellectuelle où tout est vraiment trop facile. Ainsi qu'une œuvre accuse l'insuffisance de la critique et qu'elle oblige celle-ci à puiser des ressources dans une science voisine, comment le progrès de cette science se trouve-t-il correspondre à des exigences qui lui sont extérieures et que l'on vient à peine de démêler ?

Ne dirait-on pas que la folie de la sincérité va de pair avec

la fièvre de la clairvoyance comme si ces deux abus étaient naturellement compris dans une évolution nécessaire de la connaissance ? Ou si cette soi-disant sincérité serait un réflexe de défense contre les progrès de l'analyse psychologique ? Toujours est-il que la psychanalyse est venue bien à point prémunir la critique contre le respect qui semble dû à la spontanéité des aveux. Ce serait très beau que de l'œuf même où furent couvées tant de si nobles comfessions fut providentiellement éclos l'art de les lire entre les lignes.

L'application de la psychanalyse et de la sociologie à la critique littéraire se heurtera à des résistances terribles. La difficulté à vaincre apparaît mieux, je crois, par le choix que j'ai fait pour un premier essai d'un livre très émouvant et écrit, semble-t-il, par un artiste cultivé et très perspicace ; intelligent, sans doute, et capable de saisir les contradictions de son héros qui, incarnant le conformisme, croit « se meurtrir aux coupantes arêtes des conditions et des milieux ».

Mais l'utilité de tout ceci ? La psychanalyse peut contribuer, il me semble, à remettre l'art dans sa voie. Elle nous donne à penser que toute entreprise littéraire authentique s'annonce par démembrement de l'affabulation. L'écrivain objectif, celui qui a vraiment le souci d'atteindre le réel, doit être cherché parmi ceux que l'on accuse de subjectivisme. Chaque fois qu'un beau développement s'offre à son besoin de fabulation, il est pris au ventre par la peur d'associer les autres au drame toujours présent du sevrage. Un artiste honnête doit craindre avant tout d'intéresser le désir qu'éprouvent les hommes de se libérer aux convulsions d'un animal pris au piège.

Joë BOUSQUET.

CAPELLE-AUX-CHAMPS, par *Jean Libert* (Editions de la Phalange, Bruxelles).

Jacques Rivière eût aimé, chez Jean Libert, cette pureté d'âme qu'en chrétien il eût considéré comme une grâce particulière de Dieu.

Très peu d'êtres, au fond, sont capables de donner un sens exact à ce mot de *pureté*, et moins encore peuvent en parler d'expérience. Parmi nos contemporains l'on ne voit guère que Rivière lui-même, et peut-être, si étrange que puisse paraître ce rapprochement, Jacques Rigaut ou René Crevel. Le premier est mort. Les deux autres se sont suicidés: il n'est sans doute pas d'autre issue à la pureté, lorsqu'elle n'est pas appuyée par la foi. Jean Libert est chrétien. Il sait, et il avoue que c'est la seule

arme dont il dispose contre la grande ennemie de toute pureté : la vie. Sa foi le défend d'en voir les laideurs, qui sont effrayantes, et d'être atteint par cette lente dégradation qu'impose le refus d'accepter ces laideurs, de les vivre, de finir par les vouloir *nécessaires.* Car, peu à peu, ce refus accule celui qui ne peut s'en défendre à ses propres limites, — et au suicide, sinon à la folie. Les moyens dont dispose la vie pour venir à bout de toute résistance sont multiples : il y a d'abord l'amour, dont le visage étincelant commence par attirer l'être jeune et confiant qui rêve de se donner corps et âme à un objet digne de lui, pour lui apprendre ensuite que c'est à une illusion qu'il se donne, la plus exigeante et la plus dangereuse illusion qui soit ; il y a aussi la révolte, en quoi cet être verra plus tard le seul emploi de ses forces qui soit digne de son rêve de grandeur, et qui ne lui apparaîtra comme une impasse que lorsqu'il lui aura donné le meilleur de lui-même, et que peut-être il sera déjà trop tard pour se reprendre (n'est-ce pas, Crevel ?) ; il y a enfin touts les activités de la pensée, auxquelles il demandera de lui donner le remède qu'il cherche à son impuissance à vivre, qui, — art, philosophie, science —, ne feront que rendre plus cuisante la conscience de son inutile intrusion au sein d'un monde voué à la bassesse, à la lâcheté, et à tous les compromis... Il lui restera alors à choisir entre l'aveu de sa défaite et le renoncement à une attitude par trop intransigeante, — ou la mort.

La foi de Jean Libert le sauve, pour l'instant, de ce drame intérieur, dont bien peu sont sortis vivants, et non diminués. Il nous reste à lui souhaiter que cette foi ne lui refuse pas son précieux secours, par la suite.

Capelle-aux-Champs, son premier livre, est un récit autobiographique, simple et limpide comme son auteur. Rien n'y est le fruit de l'invention, ni de velléités esthétiques, — les plus méprisables qui soient (je leur préfère pour ma part le mensonge, et la mystification les plus éhontés.) Le lecteur superficiel n'y verra que l'histoire d'un très jeune homme, épris de lumière et de grandeur, partagé entre sa passion de Dieu et d'une vérité qu'il veut infinie, et son amour, à peine moins exigeant, pour la jeune fille qu'il a choisie. Une idylle enfantine et tourmentée se noue dans un décor très simple, traversée de nuages minuscules pour tous sauf pour ceux sur le front de qui ils tracent les premières rides, et de joies dont la puérilité est un gage de merveilleuse innocence. Le petit garçon Nono (ainsi l'auteur se surnomme-t-il lui-même) et la petite fille Geo revivent l'éternelle tragicomédie de l'amour disproportionné à son objet. Il se peut que, par la suite, ils doivent en arriver à une vue des choses, disons

plus ...humaine. Mais, pour l'instant, — et cet instant brille d'une flamme très droite et très claire —, les lourds enseignements du temps qui passe n'ont pas de prise sur eux. C'est peut-être ce qui fait le charme (au sens magique du terme) du livre de Jean Libert, ce refus d'écouter les leçons de l'expérience, de cette expérience dont les grandes personnes se réclament pour railler et méconnaître les élans les plus valables des jeunes gens. Nono, Geo et leurs amis se sont barricadés dans leur jeunesse, dans leur magnifique inexpérience, c'est-à-dire, en définitive, dans leur ignorance de tout ce qui est laid et bas. Et, à les écouter, nous nous apercevons qu'il n'y a là rien de puéril ni de ridicule, au contraire: la pensée de ces jeunes gens palpite au rythme même de la vie, et s'ils se nourrissent de chimères, du moins les leurs sont-elles souriantes et bienveillantes.

Après la merveilleuse et simple aventure de *Capelle-aux-Champs*, Nono épousera Geo, ils auront un enfant, ils devront lutter pour vivre, et prendre place dans ce monde dont les tenait à l'écart la pureté de leur âme. Par un de ces hasards auxquels on aimerait bien donner un autre nom, il se fait que l'auteur de ces lignes est devenu leur ami attentif, et toujours un peu étonné de les voir si forts, à la fois, et si désarmés en face des autres hommes. Il assiste, et parfois participe aux petites aventures de leur petite vie, qui, si elle se poursuit et s'achève autrement que par un échec, lui paraîtra alors très grande, si grande qu'en parlant d'elle il ne craindra plus d'employer le mot de miracle...

Gaston DERYCKE.

LA REMISE AUX CAILLES, par *Georges David* (Editions Sociales Internationales, Paris).

Il est dans toute vie de poète une heure particulièrement tragique. Un instant sa chanson s'éloigne. Il n'est plus au creux de ce silence qu'un homme entre les hommes. Il écoute sa vie, il regarde autour de lui, il est seul.

Tout ce dont Hubert — le poète forgeron — nourrissait sa poésie : la dure lumière de son enfance misérable sur les orties et les taupines de la Remise aux Cailles, le cal douloureux de ses mains d'ouvrier, la tendresse silencieuse de sa mère, toute sa peine, la peine des siens, de tous les culs terreux et de ses compagnons d'usine, tout ce qui en s'opposant, faisait jaillir comme au choc d'un silex la flamme de son orgueil et de ses poèmes... il ne le reconnaît plus. Autour de sa solitude il ne voit plus que les visages grimaçants de l'incompréhention, de la hargne, de la haine ou du mépris. La poésie l'arrache à la vie, et l'une et l'autre s'écoulent des racines déchirées.

Pour aller plus avant dans la connaissance de soi-même il faut qu'un jour tout soit remis en question.

Nier, comme Descartes jusqu'aux battements de son propre cœur. Mais le poète n'a pas comme le philosophe la ressource de reconstruire un monde et une foi avec sa raison... Seul l'amour sauvera Hubert. Une femme entre dans sa vie. Et parce que cette femme est une bourgeoise, il aura à vaincre d'autres doutes, d'autres angoisses. On ne réduit pas d'un coup ce qui sépare le pauvre du riche, le prolétaire du bourgeois. Mais elle trouvera dans son amour assez de générosité et de simplicité pour apprivoiser l'orgueil farouche de son amant et pour réaliser dans une lumière neuve ce sans quoi Hubert n'aurait pu vaincre : l'union de sa vie et de sa poésie.

Un beau roman tendre, violent et généreux éclairé par une belle figure de femme.

P. M. SIRE.

CRIME A CHARONNE, par *Jacques Boulenger* (N.R.F.)

On dirait qu'une grande découverte accélère la fuite du temps. On peut déjà s'inspirer de la psychanalyse sans avoir à prononcer son nom. Et je sais bien des ennemis de Freud qui admireront avec candeur *Crime à Charonne*.

Rien de grisant comme de voir la technique d'un art se mettre avec tant de bonheur au service d'une méthode scientifique. On dirait que l'artiste a des secrets pour naturaliser la vérité pensée par le savant : il familiarise l'idée nouvelle avec l'imagination, la réinvente dans nos erreurs à tous, nous la rend séduisante comme un mensonge Ainsi, l'application littéraire d'une découverte est le fait d'une méthode poétique qui se vérifie.

C'est pour Jacques Boulenger un mérite littéraire que d'avoir effacé l'étrangeté de son sujet. Et cependant, sans sortir de son domaine particulier, il a servi, comme on dit, la cause de la science : Il a régénéré la psychologie générale avec l'élément essentiel d'une situation monstrueuse. Ce qui ne pouvait aller sans remettre en cause un certain nombre de notions poétiques.

Comme il a posé la question des fondements psychologiques du jugement, de même il a modifié le sens de la description, a montré comment les intentions pouvaient avoir, dans la vie psychologique, le même poids que les faits

Tout peut naître d'un texte où la pensée nous apparaît avec les traits de la vie.

Je n'ai pas parlé de la deuxième nouvelle, ni de la troisième.

L'une prend par le travers la catastrophe du Titanic, en fait un épisode accessoire d'une vie de pêcheur. L'autre, qui se passe à Nancy pendant la guerre fera trembler d'émotion tous ceux qui ont croupi comme moi entre l'Hôtel Thiers et le Café Riche quand ils n'étaient pas dans les tranchées ou dans le ciel.

Joë BOUSQUET.

UN MYSTIQUE MODERNISTE : LE CHEIKH BENALIOVA, par *A. Berque.* (Deuxième Congrès de la Fédération des Sociétés Savantes de l'Afrique du Nord, Tleman, 14-17 avril 1936. Publié par les soins de la Société Historique Algérienne. Tome II. — Revue Africaine, 1936, Alger).

Un mystique, un réformateur, un fondateur d'ordre, un çoufi initié à la tradition ésotérique, un écrivain, un journaliste même, un entraîneur d'hommes, un contemplatif, une volonté fulgurante, une personnalité rayonnante, tel nous apparait le fondateur de la confrérie initiatique des Allawiga, branche des Derqawa, né à Mostaganem en 1872, mort dans la même ville le 14 juillet 1934. Les lecteurs des « Cahiers du Sud » connaissent déjà cette extraordinaire figure, par l'article saisissant que lui consacra F. Schuon, dans le numéro d'août-septembre 1936. M. Berque a publié sur le cheikh une excellente et longue étude historique et philosophique, où il montre le rôle du cheikh Benaloua dans l'évolution des confréries musulmanes et dans celle de la métaphysique intuitionniste. Ses disciples le considéraient comme le Pôle des saints de l'époque, le chef caché de la hiérarchie mystique des amis de Dieu par la vertu desquels subsiste le monde. Des intellectuels européens se firent ses disciples pour recevoir de lui l'initiation et participer à sa baraka. Son rêve était de rénover le çoufisme. Après avoir combattu les abus du maraboutisme, il fut lui-même âprement combattu par les oulémas juridiques, formalistes et juristes, qui voient dans les confréries des innovations et dans la métaphysique mystique une doctrine hétérodoxe. Traditionnaliste, on peut dire qu'il fut aussi moderniste, en ce sens qu'il admettait la diversité et la relativité de la prise de conscience de la vérité, l'auto-perfectionnement, si l'on peut dire, de la révélation, la superposition des sens et l'interprétation anagogique. Plus une tradition est solide, plus une doctrine est forte et plus elles peuvent se permettre de relativisme, de même que dans les sociétés, la décentralisation a besoin d'un pouvoir fort pour ne pas dégénérer en anarchie. Ce sont d'ailleurs, chez les musulmans, les mystiques, qui ont le plus insisté sur la tolérance et suggéré l'idée de l'unité fondamentale rela-

tive de l'expérience religieuse. Le cheikh Benalioua excella d'autre part, comme le note M. Berque dans la « stratégie des âmes », au point qu'il séduisait aussi bien l'homme le plus cultivé que le paysan illettré ou l'ouvrier de la banlieue parisienne. Il donna dans son rituel une extrême importance à la musique, aux inflexions harmonieuses des voix dans la prière, aux répétitions du *dikr*, à la danse extatique. « La cadence des chants, des danses et des incantations rituelles, dit M. Schuon, semblait se perpétuer en lui par des vibrations sans fin.. » M. Berque attribue à ce rituel envoûtant et au magnétisme personnel du cheikh le rapide développement d'une confrérie dont sa mort, pense-t-il, compromettra sans doute le succès. Il souligne aussi la spiritualisation finale impressionnante du cheikh, devenu de plus en plus lyrique et sensible, embrassant dans un élan d'amour, l'homme, l'animal et le brin d'herbe, « poète de la souffrance universelle, prophète inspiré de la réconciliation des âmes. »

Emile DERMENGHEM.

POUVOIRS DE BEETHOVEN, par *Emmanuel Buenzod* (Corréa).

Il y a toujours deux familles d'esprits dans le monde ; de même que les uns préfèrent Aristote et les autres Platon, de même certains tiennent pour Mozart et d'autres pour Beethoven. La querelle a été particulièrement vive depuis quelques années entre les partisans des deux grands génies musicaux. Les fanatiques de Mozart ont marqué des points. Le snobisme s'en est mêlé. Mais si l'on a abusé de la musique qui prétend dire trop de choses et trop lourdement, ce n'est pas une raison pour prôner exclusivement une musique qui ne voudrait rien dire du tout et deviendrait un jeu purement formel. La musique pure n'est pas celle qui se distinguerait par sa perfection mathématique, sa gratuité absolue et l'absence de signification humaine, mais celle qui communique un message qu'elle est seule à pouvoir transmettre.

Ni Beethoven, ni Mozart ne se reconnaîtraient dans les déformations idéales de leurs trop zélés fanatiques. M. Emmanuel Buenzod, (à qui l'on doit aussi un bon Schubert), étudiant les « pouvoirs » (le mot est adéquat) de Beethoven, se tient à l'écart de tout excès. Il constate que le maître occupe une place que peu d'artistes ont occupée dans le cœur et la pensée des hommes. « Partout où l'âme solitaire gémit ou frémit d'espérance, il est présent; et il est présent aussi partout où s'assemblent ceux que guide et qu'entraîne l'appel de l'héroïsme ». Ana-

lysant le fameux « retour à Mozart », M. Buenzod y voit ingénieusement une sorte de réaction d'une époque particulièrement trouble de l'histoire du monde contre une conjuration de l'irrationnel devenant une menace précise. D'où le besoin de se rassurer auprès de maîtres dont l'équilibre apparaît avec le plus de relief. Mais, en ce qui concerne la valeur plus personnelle, non moins profonde, et la qualité de poésie créatrice du message de Bonn, M. Buenzod montre que Beethoven n'a à redouter aucune comparaison et que s'impose en lui quelque chose qui ne peut être reçue avec gratitude, piété, ferveur, et qui est l'essence même, indescriptible du génie. Il montre aussi que le sublime beethovenien ne réside pas toujours dans la tension, la contrainte et l'orage, mais également dans l'allégresse et l'état de grâce de la plénitude.

E. D.

ESCORTES, par *Barthelemy Aillet* (Les Editions ou Moghreb).

Le dessein de Barthélemy Aillet lorsqu'il écrivait *Escortes*, était sans doute de présenter au lecteur une psychologie féminine américaine.

Il y a fort bien réussi et Mrs Payne est incontestablement un « type » harmonieux, vivant, charmant et redoutable...

Mais le marin qu'il est a aussi écrit en ces pages un acte d'amour et de reconnaissance aux marins, ses frères, qui durant la grande guerre dépensèrent tant d'héroïsme anonyme.

Le livre peut être même malgré l'auteur, est dominé par cet « épisode » de la traversée de l'Atlantique par une flotille de « Submarine chasers ». Une poignée de marins français du commerce mobilisés, sont allés à New-York prendre livraison de « grandes barques pontées d'une largeur de trente-trois mètres » et, sur ces coquilles de noix, ils vont affronter victorieusement les grandes houles d'hiver de l'Atlantique Nord.

Dès qu'on aborde cette aventure, j'avoue qu'on éprouve une telle curiosité qu'on repousse au second plan tout le thème passionnel qui se développe parallèlement entre le chef des chasseurs de sous-marins et notre Mrs Payne. « L'épisode » est plus émouvant que le « roman ». Qui s'en plaindrait! L'auteur peut-être. Si on ne sentait à chaque ligne combien il est emporté lui-même, par le récit héroïque, par l'émouvante et simple tragédie de la mer. Il faut lire et relire les pages où Flanaud sauve le yacht américain « Le May » sous les yeux d'un équipage déjà découragé!

Le charme des ouvrages de Barthélemy Aillet est dans le

contour précis que son style donne à chacun de ses tableaux. C'était déjà le « plaisir » qu'avait révélé son précédent roman maritime *Un voilier passa...* C'est celui que l'on retrouve dans *Escortes*.

La puissance de l'écrivain vient de sa sincérité et de son enthousiasme. On comprend ainsi la belle réussite que représente chacun de ses livres et il faut souhaiter que ces ouvrages atteignent une audience chaque jour plus nombreuse, car ils sont une vraie joie de l'esprit (1).

J. BLOSSAC.

LA FIN DES VILLAVIDE, par *Louise de Vilmorin* (Gallimard).

A travers une atmosphère de rêve, ce livre nous ramène dans une vie enchantée où les êtres ne parviennent plus à être étranges. Une jeune fille éprise d'impossible accepte de mener une famille dans la légende en épousant le fils unique du duc de Villavide et le fils est un superbe fauteuil qu'il a sculpté lui-même dans le bois. La demeure des Villavide reçoit Aurore avec un air de fête insaisissable qui la séduit. Aurore, le vieux duc, le fiancé fantôme, voilà un étrange trio animé d'amour et baigné dans le rêve.

La mort du chevalier Dûne son grand-père et du vieux duc livre l'héroïne à la puissance mystérieuse des choses ; Aurore de Villavide règne sur le silence de la nuit. Mais dans cette vie irréelle elle s'ennuie ; elle évoque le parfum des hivers passés, les promenades avec Raphaël au Monastère des Pâles ou dans le jardin avec les étudiants et les jeunes officiers.... Et comme pour répondre à son désir Raphaël apparait et fait renaître la vraie vie en elle, tandis qu'oublié dans le salon, le dernier des Villavide est la proie des flammes.

Peut-être avons nous dans ce roman quelque chose de très profond, une incarnation de ce besoin de dépaysement que les êtres jeunes portent en eux. Plus vraisemblablement ce roman n'est qu'une merveilleuse histoire où l'on s'étonne de trouver

---

(1) *Escortes* a été édité par « Les Editions du Maghreb » à Casablanca. Cette jeune maison a déjà bien des succès à son actif, par le soin qu'elle apporte à la présentation d'œuvres discernées parmi les meilleures et les plus solides, des écrivains qui vivent au Maroc. C'est déjà une « écurie » de grand style qu'elle a réuni avec R. Boutet, Henri Rainaldy, Vincent Berger et aujourd'hui Barthélemy Aillet, dont la vie voyageuse connaît maintenant la grand'halte marocaine.

sous un ciel de légende des personnages si délicatement vivants, un conte où comme toujours l'amour triomphe, mais un conte exquis.

Suzette RAMON.

L'ENVERS ET L'ENDROIT, par *Albert Camus*, « Méditerranéennes ». (Editions Charlot, Alger).

L'ironie d'Albert Camus se nuance de plus d'amertume mélancolique que de gaîté. Le soleil algérien lui apporte plus de désespérance que de joie. Il déclare d'ailleurs ne pas comprendre qu'on « puisse trouver au bord de la Méditerranée des certitudes et des règles de vie, qu'on y satisfasse sa raison et qu'on y justifie un optimisme et un sens social ». Il y trouve plutôt un monde qui se referme sur l'homme ; il y entend un langage qui ne répond pas à sa question, mais qui les rend inutiles. « Ce n'était pas des actions de grâces qui pouvaient me monter aux lèvres, mais ce *nada* qui n'a pu naître que devant des paysages écrasés de soleil. Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre ». Il accueille l'envers et l'endroit du monde, lucide et ironique. Il n'aime pas qu'on triche. Quand il entend dire à l'un qu'il est immoraliste, il traduit qu'il a besoin de se donner une morale ; quand, à l'autre, qu'il méprise l'intelligence, il comprend qu'il ne peut pas supporter ses doutes. Les récits et les descriptions les plus prenantes de ce petit livre se rapportent à la vie dans les milieux pauvres ou modestes d'Alger. Il y a des réflexions sur les voyages qui apportent facilement l'angoisse parce qu'ils nous ôtent l'armature et le refuge de la vie quotidienne. Il y a l'esquisse, qui ne se laisse pas oublier d'une danseuse de Palma. Il y a une vieille qu'on abandonne pour aller au cinéma ; quelques monstres pitoyables qu'aimerait Jouhandeau; des cafés doucement lugubres; une femme qui habille sa mère pour le cercueil avant qu'elle ne soit tout à fait morte, car la chose est plus facile quand les membres ne sont pas raides...

Emile DERMENGHEM.